ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert · Johannes Wolf · Max Schneider

SIEBENTER JAHRGANG 1925

Inhalt

	Seite
Besseler, Heinrich, Studien zur Musik des Mittelalters I	167
Brück, Paul, Glucks Orpheus und Eurydike	436
Geutebrück, Robert, Über Form und Rhythmus des älteren deutschen Volksgesanges	337
Handschin, Jacques, Zum Crucifixum in carne	161
Helfert, Vladimír, Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform	117
Jahn, Fritz, Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert	23
Kinsky, Georg, Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel	253
Lott, Walter, Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden	297
Ludwig, Friedrich, Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts	417
Müller, Erich H., Zum Repertoir der Hamburger Oper von 1718 bis 1750	329
Noack, Elisabeth, Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt	65
Sachs, Curt, Ein babylonischer Hymnus	1
Schreiber, Karl Friedrich, Verzeichnis der musikalischen Werke von Jos. Kraus	477
Werner, Theodor W., Neunter Jahrestag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung (19.—21. Juni 1925)	413
Wolf, Johannes, Lieder aus der Reformationszeit	53
— Nachtrag zu der Studie „Lieder aus der Reformationszeit“	412
Berichtigungen	156
Mitteilungen	336
Neuerscheinungen	147, 334, 415, 495
Register	501



Ein babylonischer Hymnus

Von

Curt Sachs, Berlin

Ein Vorbericht über die Entzifferung einer babylonischen Notenschrift durch mich ist am 22. Mai 1924 von Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Stumpf der Preußischen Akademie der Wissenschaften vorgelegt und in den Sitzungsberichten 1924, XVIII gedruckt worden. Die eingehende Darlegung hatte ich „einem ausführlichen Berichte in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur vorbehalten". Dies Versprechen wird hiermit eingelöst.

Fundbericht. Den ersten Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Hans Ehelolf. Er machte mich in einem Gespräche über die Quellen babylonischer Musik auf ein seltsames Dokument der Berliner Sammlung aufmerksam, das möglicherweise musikalisch gedeutet werden müsse. Die aufgenommene Spur ergab das Folgende:

Die Urkunde, um die es sich handelt, ist eine Tontafel aus Assur am mittleren Tigris (Inventar-Nr. VAT 9307), 15 cm hoch, 12,8 cm breit, die etwa um das Jahr 800 v. Chr. geschrieben ist, aber wie die Mehrzahl der Stücke dieser Art auf ein sehr wesentlich älteres Vorbild zurückgeht.

In der mittleren der drei Spalten, in die das Schriftbild durch Längsstriche geteilt ist, steht auf Vorder- und Rückseite ein Gedicht von der Erschaffung des Menschen aus dem Blute zweier Götter in sumerischer Sprache, jener Sprache, die vor der Eroberung des Landes durch die Babylonier gesprochen wurde und seit etwa 2000 nur noch als Kult- und Gesetzessprache fortlebte. Als Himmel und Erde vollendet waren, überlegten die Götter, was jetzt zu tun sei, und sie beschlossen, den Lamga (oder zwei Lamgas?) zu schlachten und aus seinem Blute die Menschheit zu erschaffen, auf daß sie die Erde bestelle und den Göttern diene. Es ist ein typischer „Geheimwissen"-Text[1]), unterschrieben mit der Formel: „Geheimnis; (nur) der Wissende möge es dem Wissenden zeigen[2])."

Die rechte Spalte der Tafel enthält die akkadische „Übersetzung" des Gedichtes[3]).

[1]) S. Zimmern, Zeitschrift für Assyriologie N. F. II 84.
[2]) S. dazu Zimmern, Zeitschrift der Deutsch. Morgenl. Gesellschaft LXXIV 432 ff.
[3]) Vieles spricht für die Annahme, daß vielmehr das Sumerische dieser Tafel sekundär, erst nach dem Akkadischen „gemacht" ist, womit gegen die Priorität einer (nur eben nicht dieser) sumerischen Vorlage nichts gesagt sein soll.

Die linke, wesentlich schmälere Spalte ist Zeile für Zeile mit je zwei bis sechs einzelnen Keilschriftzeichen beschrieben, die als einsilbige Wörter gelesen werden können, aber angeblich in keiner Sprache einen Sinn geben.

Ein sehr fragmentarisches Duplikat dieser Tafel liegt unter *K* 4175 + *Sm* 57 im Britischen Museum zu London. Es interessiert durch ein paar wichtige Varianten und durch die bedeutungsvolle Spaltung des linksseitigen Silbentextes, von der noch zu sprechen sein wird. Dieses Londoner Bruchstück ist von Carl Bezold in den *Proceedings of the Society of Biblical Archæology* X (1888) 418 urtextlich veröffentlicht worden.

Die Berliner Tafel hat Erich Ebeling zugänglich gemacht: 1915 im 1. Heft der „Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts" unter Nr. 4 und im Jahrgang 1916 der „Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft", Band 70, Seite 532 ff in Umschrift und deutscher Übersetzung.

An dieser zweiten Stelle spricht Ebeling die Vermutung aus, es handle sich bei den sinnlosen Ideogrammen der linken Spalte um Vortrags- oder Notenzeichen, und Bruno Meißner äußert sich in der „Oriental. Literaturzeitg." XVIII 333, bereits 1915 gelegentlich seiner Besprechung der Ebelingschen Textpublikation in ähnlichem Sinne[1]).

Für die musikwissenschaftliche Forschung erwuchs damit die Pflicht, eine Entzifferung zu wagen und durch das Gelingen oder Nichtgelingen die Wahrscheinlichkeit, Möglichkeit, Unwahrscheinlichkeit oder Unmöglichkeit einer musikalischen Deutung dieser Silbenschrift zu erweisen. Der Verfasser hat den Versuch gemacht und legt seine Ergebnisse anspruchslos zur Beurteilung vor.

Das ganze Unternehmen wäre indessen unmöglich gewesen, hätte sich nicht in Herrn Dr. Ehelolf ein ebenso sicherer wie unermüdlich hilfsbereiter Führer durch die Irrwege der Keilschrift gefunden. Ihm statte ich den wärmsten Dank ab. Ein weiteres Wort des Dankes möchte ich auch meinem Freunde E. M. v. Hornbostel sagen, der alle Freuden und Sorgen dieser Entzifferung kameradschaftlich geteilt und gelegentlich mit in die Speichen gegriffen hat, wenn der Wagen steckenzubleiben drohte.

Die Entzifferung. Als ich an die Entzifferung ging, sah ich mich einigen sechzig verschiedenen Silben gegenüber. Unmöglich konnten alle diese Silben einzelne Töne darstellen; selbst in engchromatischer Folge hätten sie mehr als fünf Oktaven gegeben — eine für das Altertum keinesfalls denkbare Erstrekkung. Der erste Schritt zum Verständnis der babylonischen Noten war der Gedanke, daß nur die vokalisch auslautenden Silben — wie *A BA GA KU* — einzelne Tonstufen darstellen, die konsonantisch auslautenden dagegen als Verschmelzungen zweier derartiger Silben und demgemäß als Verbindungen zweier Einzeltöne angesehen werden müssen, seien es Ligaturen oder Zusammenklänge. *KUR* faßten wir als *KU* + *RU* auf, *TAB* als *TA* + *BA*, *AN* als *A* + *NI*, *GAB* als *GA* + *BA*, *IS* als *I* + *SI*. Die Schlußvokale hatten auszufallen, da ja für Solmisationszwecke nur Einsilbler zu brauchen waren.

[1]) S. auch Meißner, Babylonien und Assyrien I (1920) 335, II (1925) 153.

Durch diese Zerlegung schmolz die fast unübersehbar große Zahl der Silben zu 18 Tonstufenbezeichnungen zusammen. Es waren — unter Weglassung der Begleitvokale —:

A B D E G Ḫ
I K L M N P
R S Š T U Z.

Um diese Stufen zur Leiter zu fügen, mußte über das zu unterstellende Tonsystem entschieden werden. Fünf Möglichkeiten ergaben sich:

1. eine rein pentatonische Skala;
2. eine diatonische Skala als Wahlvorrat verschieden gebauter pentatonischer Melodien;
3. eine chromatische Skala als Wahlvorrat verschieden gebauter pentatonischer Melodien;
4. eine diatonische Skala zur Herstellung diatonischer Melodien;
5. eine chromatische Skala als Wahlvorrat verschieden gebauter diatonischer Melodien.

In der Annahme, daß die Musik zu einem Gedichte vokal sei, wurde bei der Entscheidung der Umfang der menschlichen Stimme zu Rate gezogen. Die erste der umschriebenen fünf Möglichkeiten ergäbe bei achtzehn Tönen den unannehmbaren Umfang von 3½ Oktaven. Die zweite und die vierte Möglichkeit schieden ebenfalls aus, da selbst 2½ Oktaven noch zu groß schienen. So kamen in die engere Wahl nur die dritte und die fünfte Möglichkeit, d. h. eine chromatische Leiter von 1½ Oktaven Umfang, sei es für pentatonische, sei es für heptatonische Melodien.

Die pentatonische Auffassung schloß zum mindesten Halbton- und Tritonusintervalle aus: es zeigte sich, daß, welche Variationen und Permutationen auch vorgenommen würden, dieser elementarsten Forderung nicht entsprochen ist.

So schien nur eine chromatische Skala mit heptatonischer Melodik übrigzubleiben. Hier waren Halbtöne erlaubt, ja geboten, und es galt nur auf den Tritonus und auf ungebräuchliche Gesangssprünge Rücksicht zu nehmen.

Bei der Prüfung der Silbenzeilen fielen hier und da deutliche Vierergruppen auf; z. B.

Zeile 5[1]): *MAŠ KAK MAŠ NI = M-Š-K-N,*
Zeile 28: *NI A A NI TAB NI = N-A-T-B,*
Zeile 32: *IS BE NU NU = I-S-B-N,*
Zeile 37: *SAG KÚR = S-G-K-R,*
Rs. Zeile 4: *BIT TA BIT GUD = B-T-G-D*

usw. Da nun die bisher bekannte griechische und hebräische Musik nach dem tetrachordalen Prinzip gebaut ist, so schien es geboten, derartige Gruppen als Quartenfolgen anzusehen. Das sicherste Sprungbrett versprachen die Zeilen 8—11 zu stellen, da dort vier Verse mit nur vier Tönen bedacht waren.

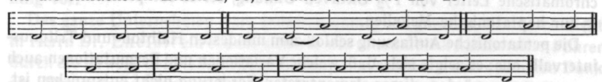
---

[1]) In Ebeling's Veröffentlichung.

Ich hielt daher die Töne *L Š M A* für ein Tetrachord, ohne zunächst ihre Reihenfolge festzulegen. Denn die allgemeine Erfahrung, daß in primitiver und orientalischer Musik absteigende Tonfolgen bevorzugt werden, gab mir keinen hinreichenden Anhalt. Ein verwandtes Tetrachord schien in Zeile 2—4 zu stehen: *A KU LU MAŠ*. Die Töne *L M A* waren beiden Gruppen gemeinsam. So hielt ich mich zu der Annahme berechtigt, daß diese drei Töne in irgendeiner Folge zusammengehörten und beiderseits von *KU* und *ŠI* eingerahmt werden. Zeile 15—18 gaben eine weitere Gruppe *A K L N* und führten damit zur Ansetzung von *NI* jenseits des Tones *KU*.
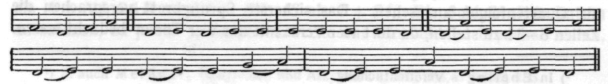
Doch unmöglich, all die hundert Irrwege nachzuzeichnen, die gegangen worden sind, und die zur Umkehr zwangen, wenn sich immer und immer wieder eine Tritonusfortschreitung oder eine chromatische Folge einstellte. Statt dessen sei es erlaubt, die Hauptstaffeln zu nennen, die den richtigen, allmählich gefundenen Weg bezeichnen. Die erste und bedeutsamste dieser Staffeln haben wir schon genannt: das Verständnis der konsonantisch auslautenden Silben als Verschmelzung zweier Tonsilben und als Zeichen für Tonverbindungen.

Als zweite Staffel folgte die Feststellung, daß die Häufigkeit des Vorkommens der *A*- und *N*-Anlauter sehr wesentlich größer ist als die der anderen Silben. Diese beiden Töne durften nach den Erfahrungen der vergleichenden Musikwissenschaft als Formanten einer Quinte oder einer Quarte angesehen werden. Die später als richtig bestätigte Wahl fiel auf die Quinte. Diese wurde anfangs = *e—h*, in der Folge = *d'—a'* angesetzt. In diesem Sinne übertrugen wir die einfachsten Zeilen 2, 18, 33 und Rückseite 22—25:
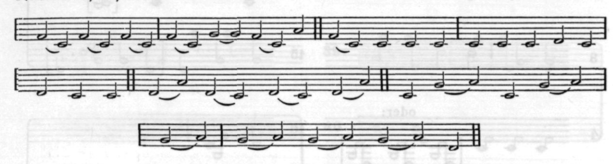


Drittens: der Häufigkeit nach folgen auf *A* und *N* mit untereinander ungefähr gleichen Werten die Anlaute *B K M*. Ebenfalls nach den Erfahrungen der vergleichenden Musikwissenschaft durfte geschlossen werden, daß wenigstens zwei dieser Anlaute Töne bezeichnen, die im Quintenzirkel nach *d'* und *a'* kommen, also, in die entsprechende Lage projiziert, *e'* und *g'*. Es mußte nun auffallen, daß sich *M* und *B* auszuschließen scheinen: Zeile 1—22 findet sich nur *M*, 24—32 nur *B* usw. Das schien zu heißen: diese beiden Töne gehörten verschiedenen, sich ausschließenden Modi an; sie ständen im Halbtonabstand. Der eine müßte dann als *e'*, der andere als *f'* anzusehen sein. Dann aber fiel die Stufe *g'* an den Laut *K*.

Viertens: von den beiden anderen Silben wurde gefühlsmäßig *BA* = *e'*, *MA* = *f'* angesetzt. Dadurch wuchsen sechs neue Zeilen zu, 12, 25, 26, Rücks. 11, 26, 27.



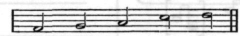
Fünftens: im Quintenzirkel folgen auf *E* und *G* die Töne *H* und *C* = *h'* und *c'*. Nach der Häufigkeitsliste ist die Reihe an *ŠI*. Für diese Silbe kann *h'* nicht in Frage kommen, weil die Ligatur *MAŠ* den Tritonus *f'/h'* ergäbe. Dagegen hat *c'* einen ausgezeichneten Sinn. Auf Grund dieser Ansetzung konnten acht weitere Zeilen einwandfrei übertragen werden: 4, 5, 9—11, Rücks. 10, 29, 30.



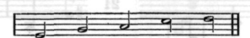
Damit waren im ganzen 21 Zeilen übertragen, und, was noch mehr bedeutete, Abschnitte von sechs Zeilen hintereinander (R. 22—27), von vier Zeilen (9—12) und von drei Zeilen (24—26). Diese Zahl konnte auf 29 erhöht werden, wenn wir in den Silben unerschlossene Auslaute unberücksichtigt ließen, also z. B. in Zeile 1 *KUR KUR*. Damit wuchsen die Zeilen 1, 15, 16, 17, 29, R. 5 zu.

Sechstens: die Betrachtung dieser 21 Zeilen — des dritten Teiles der ganzen Hymne — hatte zwei wesentliche, entscheidende Ergebnisse: die meisten Tonverbindungen beanspruchten die Intervalle der Quarte und der Quinte. Sprünge dieser Art können keiner Gesangsmelodie angehören; sie sind offensichtlich instrumental. Das ganze Stück ist Harfenmusik, sei es selbständig, sei es begleitend.

Siebentens: alle bisher übertragenen Zeilen — das war das andere Ergebnis — sind halbtonfrei pentatonisch; ja, mehr noch: der ganze erste Teil bewegt sich in der gleichen pentatonischen Skala



weiterhin lautet die Skala



Auf Grund dieser beiden Ergebnisse mußten die anfangs — S. 3 — aufgezählten fünf Möglichkeiten neu geprüft werden. Nr. 4 und Nr. 5 waren nunmehr zurückzuweisen, ebenso aber Nr. 1. Die Skala war gemäß Nr. 2 und 3 diatonisch, vielleicht sogar chromatisch als Wahlvorrat verschieden gebauter pentatonischer Melodien. Der Grund für unseren anfangs abweichenden Bescheid, nämlich die zu große Ausdehnung einer solchen Leiter, hielt nicht mehr Stich, seitdem das Stück als instrumental erkannt war.

Damit ist der Weg gekennzeichnet, den ich gegangen bin. Daß er der rechte Weg war, das beweisen die Ergebnisse. Er hat zu einer reibungslosen Deutung aller etwa 500 Tonsilben geführt und zu einem Tonsystem, das in sich

1 13

2 14

3 15

oder:
4 16

*) *) *) oder:
5 17

6 18

*) *) *) *) oder:
7 19

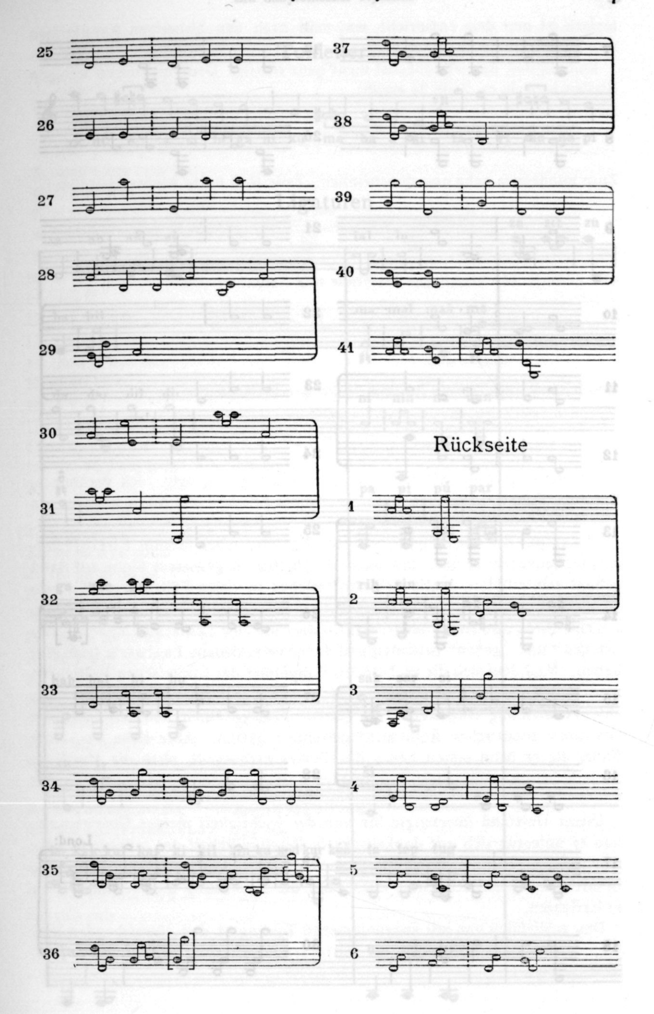
8 20

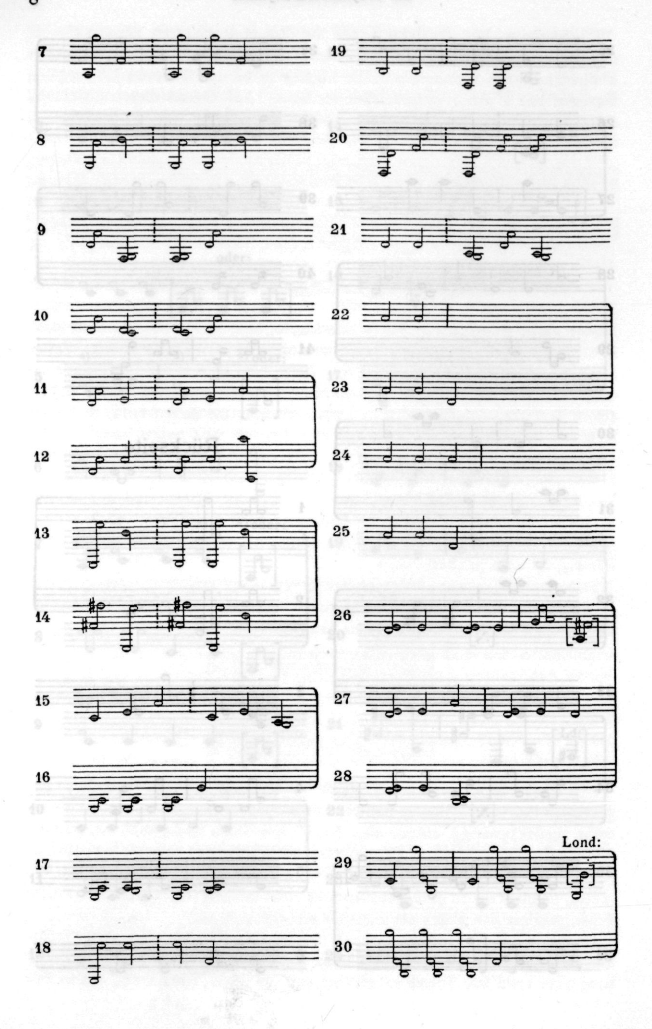
*) *) oder:
9 21 Ld:

10 22
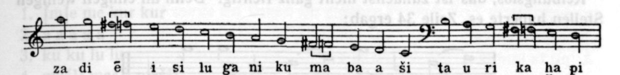
11 23

12 24


25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
Rückseite
1
2
3
4
5
6


7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
Lond:
29
30

Tonleiter



Ligaturen

a ab an aš lal lu za ziz zu

ba bit ma mal maš me

da dar dil dir ni nin nu nun

ē pa pi pú par

ga gab gu riḫ rin ru

hab hal hi hu sak sar si
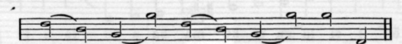
ib iz ši

ka kak kal kas ki kil kin ku kud kur kúš ta tap tug

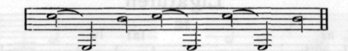
ḳa ḳar u ud ur

logisch ist und dem entspricht, was man nach den bisherigen Kenntnissen von antiker und außereuropäischer Musik im alten Babylon erwarten konnte.

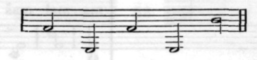
Reibungslos, das ist zunächst nicht ganz richtig. Denn an einigen wenigen Stellen haperte es. Zeile 34 ergab:
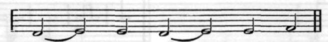


Zum mindesten sehr unwahrscheinlich. Zeile R. 8 hatte wieder Halbtöne:



und Zeile R. 14 enthielt gar Halbtöne und Tritonus:



Endlich, viertens, störte in Zeile R. 26 der Halbton *f'*:



Diese vier Regelwidrigkeiten waren im ganzen geringfügig. Ich vermutete, daß hier Fehler des Textes vorlägen, die bei Stücken aus Assur vorkommen sollen.

Als ich mit der Übertragung meinen assyriologischen Mentor Ehelolf aufsuchte, bedeutete er mir, daß meine Ergebnisse in gewissem Sinne auf Sand gebaut sein müßten, da die Keilschriftzeichen in vielen Fällen begrifflich wie lautlich mehrdeutig seien. Dasselbe Zeichen könne, da es sich ursprünglich um eine Bild-, also Begriffsschrift, nicht aber um eine Lautschrift handle, etwa „stehen“ und „gehen“ bedeuten und daher verschiedene Lautwerte (*gub, gin*) haben. Nachdem sich die erobernden Babylonier der sumerischen Keilschrift zur Festlegung ihrer eigenen Sprache bemächtigt hatten, sei insofern noch eine Verwicklung eingetreten, als gewisse Zeichen einen weiteren Lautwert aus ihrem semitischen Äquivalent gewonnen hätten. Aber siehe da — die Fälle, die er beim ersten Lesen des Textes herausgriff, ohne die Musik zu kennen, waren gerade diejenigen, die ich soeben angeführt habe; es waren die von mir als fehlerhaft angenommenen Zeilen!

Dieser Umstand überzeugte ihn von der Richtigkeit meiner Übertragung, und er unterzog sich mit dankenswerter Bereitwilligkeit der mühevollen Arbeit, mir für den gesamten Text die zweifelhaften Stellen mit allen möglichen Lesarten aufzuschreiben und mich über die Bedeutung dieser Lesarten zu unterrichten.

Den schließlich von mir angenommenen Text samt den abweichenden Lesarten Ebelings und den Londoner Varianten lege ich hier vor; ein Revisionsbericht folgt.

Berliner Text:	Ebeling'sche Lesarten	Londoner Varianten:
1. [m]e me kur kur		
2. a a a a a		
3. ku ku lu lu		
4. maš[1]) maš[1]) maš[1])		
5. maš[1]) kak maš[1]) ni		
6. si kak si ni dir		
7. u maš[1]) maš[1]) maš[1])		
8. lal lal ši maš[1])		
9. maš[1]) ši ši ši		
10. ši ši ši a ši		
11. a ši ši		
12. me a me ni		
13. dil ni dil ur	áš ni áš ur	
14. nun ni nun ur		nun ni nun
15. a ku kil a		ku ku a
16. a kur /		
17. kur a		
18. a an / an a		
19. kin ba / kin u ta	kúr ba kúr u ta	
20.		
21. me zu me pi zu		me zu / me pi ḳa
22.		
23. ni zu a zu zu zu		
24. ni ba ni ba ba		
25. a ba a ba ba		
26. ba ba ba ba		
27. ba za ba za za		
28. ni a a ni tab ni		
29. kas ni		
30. ni ib ba ziz ni	ni ib ba be ni	
31. ziz ni ḫi	be ni ḫi	
32. iz ziz nu nu	is be nu nu	
33. a nu nu		
34. sak kud sak kud da a	sag kud sag kud da a	
35. sak an sak an tug	sag an sag an tuk	
36. sak kin (Frank: kud)	sag mu	
37. sak kin	sag kúr	
38. sak kin ta	sag kúr ta	
39. kud da kud da a		
40. gab gab		
41. nin gab / nin sar		

[1]) oder *par.*

Berliner Text:	Ebeling'sche Lesart:	Londoner Varianten
	Rückseite:	
1. [ni]n riḫ	nin làḫ	
2. nin riḫ an.ka	nin làḫ an ka	
3. pú ta kud ta	pú ta kut ta	
4. bit ta bit gu(d)	bit ta bit gud	
5. an kuš an kuš kur	an šúr an šúr	an kuš, an an kuš
6. an mal an kal	an mál an lamma	
7. ud ma ud ud ma		
8. rin ga rin rin ga	láḫ ga láḫ láḫ ga	
9. an ḳar ḳar an	an gár gár an	
10. an aš aš an		
11. an ba an ba ni		
12. an ni an ni zu		
13. ḫi ga ḫi ḫi ga		
14. me ḫi me ḫi ga		
15. ši ba ni ši ba ur		
16. ḫu ḫu ḫu ba		
17. ḫu ur ḫu ru		
18. ḫal lu lu a	ḫal ú ú a	
19. ta ta pa pa		
20. pa mal pa mal mal	pa gá pa gá gá	
21. a a ur an ur		
22. ni ni /		
23. ni ni a		
24. ni ni ni /		
25. ni ni a		ni ni ni a
26. ab ba ab ba mu		
27. ab ba ni / ab ba a		ab ba / mu ab ba ni
28. ab ba ũr)	ab ba er	ab ba / ab ba ba ki
29. ši dar ši dar dar	ši kin ši kin kin	ši dar / ši dar dar ḫab
30. dar dar dar a	kin kin kin a	

Revisionsbericht: Im folgenden ist Rechenschaft über die Änderungen abgelegt, die wir an der Ebeling'schen Umschrift vorgenommen haben.

Vorderseite:

Zeile 13: *ÁŠ* — gegenüber dem *AŠ* Rs. 10 — ist durch das gleichwertige *DIL* ersetzt, weil ich annehmen zu können glaubte, daß die vier Vokale nur in einer Schreibung verwendet werden. Wir wissen ja, daß sich die von den Assyriologen durch diakritische Zeichen unterschiedenen Vokale in der Aussprache nicht unterschieden haben.

Zeile 19: aus dem gleichen Grunde ist *KŬR* entfernt worden, nachdem bereits *KUR* vorkommt. Eine gleichwertige, wenn auch etwas entlegenereLesung ist *KIN*.

Zeile 30/31: *BE* wurde abgestoßen, weil der Zusammenklang *e'/f''* unmöglich und *e'/fis'* sehr unwahrscheinlich ist, die gleichwertige Lesung *ZIZ* = *a''/e''/a''* aber einen ausgezeichneten Sinn ergibt. Um so mehr als in

Zeile 32 ein *IS* voraufgeht, das nach dem Gesetz der völligen Unbestimmtheit des Media- oder Tenuis-Charakters im sumerischen Silbenauslaut ebensogut als *IZ* gelesen werden kann und dann sprachlich wie musikalisch vorzüglich zu *ZIZ* paßt.

Zeile 34—38: *SAG* wurde auf Grund der gleichen Freiheit *SAK* geschrieben, um den Auslaut dem folgenden *KUD* anzugleichen.

Zeile 35: *TUK*, das ein unwillkommenes *g'* brächte, ist durch die Silbe *TUG* ersetzt worden.

Zeile 36: *MU* stört sowohl des *f'* wegen, als auch, weil das ungewöhnliche Sextenintervall (*f'/a*) sonst nicht vorkommt. Dr. Ehelolf denkt, wenn man hier einen Fehler des Originals annehmen darf, an *KIN*. Dagegen hält es C. Frank laut schriftlicher Mitteilung für wahrscheinlicher, daß hier *KUD* zu lesen sei, das man von *MU* manchmal nicht unterscheiden könne.

Zeile 37/38: Wegen *KÚR* vgl. oben zu Zeile 19.

Rückseite:

Zeile 1/2: *LÀḪ*, musikalisch unwillkommen, ist durch das gleichwertige *RIḪ* ersetzt.

Zeile 4: Die Lesungen *GU* und *GUD* sind gleichwertig.

Zeile 5: *KÚŠ* von Ehelolf statt *ŠÚR* als näherliegend angesehen.

Zeile 6: *KAL* statt *LAMMA* ebenfalls.

Zeile 8: *LÁḪ*, musikalisch unwillkommen, durch das gleichwertige *RIN* ersetzt.

Zeile 9: *ḲAR* statt *GAR* von Ehelolf als näherliegend angesehen (entsprechend dem *ḲA* des Londoner Duplikates V. 21).

Zeile 18: *Ú* entsprechend Vorderseite Zeile 13 beanstandet; nach Ehelolf im Altbabylonischen von *LU* oft ununterscheidbar.

Zeile 20: *MAL* statt *GÁ* wie R. Z. 6.

Zeile 26: wegen *MU* vgl. oben zu Vs. 36.

Zeile 28: *ÙR* statt *ER* nach Ehelolf zur Not möglich. Beide Lesungen befremden.

Zeile 29/30: *DAR* statt *KIN* 1. an sich wahrscheinlicher, 2. musikalisch befriedigender, 3. in dem Londoner Duplikat. Unabhängig davon teilt mir C. Frank mit, daß auch er hier *DAR* lese.

Die Zusammenklänge. Nachdem hier Ordnung geschaffen war, konnte an die Frage der Zusammenklänge gegangen werden. In den konsonantisch auslautenden Silben hatten wir bereits im Anfang Doppeltöne erkannt. Es mußte aber zweierlei auffallen.

1. Konnten die Babylonier keine Zusammenklänge ausdrücken, bei denen der zweite Ton durch einen Vokal bezeichnet wurde?

2. Aus welchem Grunde und zu welchem Zweck wird in den einfachen Tonsilben der anlautende Konsonant bald von diesem, bald von jenem Vokal begleitet? Ist wirklich *KU* nichts anderes als *KA*, *NI* als *NU*, *PI* als *PA*?

Zwei Möglichkeiten gab es:

Entweder war jeder Vokal als selbständiger Ton aufzufassen. Dann bedeutete *KU g'/a*, *KA g'/d'*, *NI a'/e''*, *NU a'/a*. Das war sehr unwahrscheinlich. Denn es würde besagen, daß außer den fünf rein vokalisch bezeichneten Tönen Einzeltöne überhaupt nicht vorkommen, und es war nicht recht einzusehen, warum die Ausnahmen gerade auf diese fünf Töne fallen sollten.

Dann kam nur die zweite Möglichkeit in Betracht: Zu jedem Konsonanten gehört ein einziger, bestimmter Vokal. Zusammen mit diesem Vokal

bezeichnet der Konsonant einen Einzelton, mit einem fremden Vokal dagegen einen Zweiklang.

Ist nun der Eigenvokal bei allen Konsonanten der gleiche oder nicht?

Das konnte schwer angenommen werden. Denn *S* und *Š* in einfachen Silben sind stets von *I* begleitet, *K M D L B T Z G R* dagegen niemals; *B* und *M* haben stets ein *A* bei sich, *S*, *Š*, *N*, *L*, *Ḫ*, *R* aber in keinem Falle.

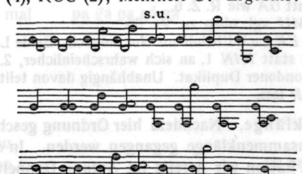
Um den methodisch falschen Weg reinmusikalischer Erschließung tunlichst zu vermeiden, bot sich für die Feststellung der Beivokale die statistische Methode; es war anzunehmen, daß im allgemeinen jeder Ton öfter allein als im Zusammenklang vorkomme. Die Untersuchung wurde indessen nicht auf die einfachen Silben beschränkt, da jede Statistik möglichste Fülle verlangt. Vielmehr sind die konsonantisch auslautenden Silben sogleich miteinbezogen und folgerichtig so verstanden worden, daß, wenn ihr inlautender Vokal nicht der Beivokal ist, die Silbe eine Dreiergruppe von Tönen bezeichnet.

BA steht außer Frage; *A* ist, von *BIT* abgesehen, der einzige Begleitvokal.

GA (5), *GAB* (3), *GU* (1); Mehrheit *A*. Ergebnis:

statt mit *U*:

KA (1), *KAK* (2), *KAL* (1), *KAS* (1), *KIL* (1/2), *KIN* (5/12), *KU* (3/4), *KUD* (4/5), *KUR* (4), *KUŠ* (2); Mehrheit *U*. Ergebnis:
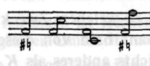


statt mit *A*:
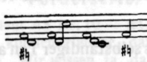
oder *I*:

KA, *KAR*; *A* steht außer Frage.
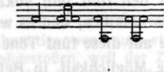
MA (2), *MAL* (4), *MAŠ* (10), *ME* (8); Mehrheit *A*. Ergebnis:



statt mit *E*:

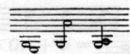


NI (28), *NIN* (4), *NU* (4), *NUN* (2); Mehrheit *I*. Ergebnis:



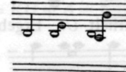
statt mit *U*:

RIḪ (2), *RIN* (3), *RU* (1); Mehrheit *I*. Ergebnis:
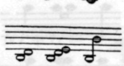


ŠI; Beivokal *I*.

TA (6), *TAB* (1), *TUG* (1); Mehrheit *A*. Ergebnis:
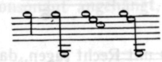


statt mit *U*:
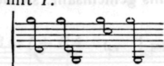


In all diesen Fällen ist der Mehrheitsvokal zugleich derjenige, der die beste musikalische Lösung gibt. Das trifft bei den folgenden Buchstaben nicht zu.
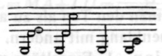
DA (3), *DAR* (6), *DIL* (1), *DIR* (1); Mehrheit *A*. Aber das Ergebnis:



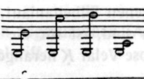
ist schlechter als dasjenige mit *I*:



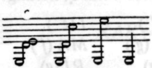
ḪAB, *ḪAL* (1), *ḪI* (6), *ḪU* (5); Mehrheit *I*. Aber das Ergebnis:



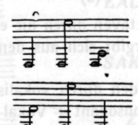
ist schlechter als dasjenige mit *A*:



Das gleiche gilt von *U*:



PA (4), *PI* (1), *PU* (1); Mehrheit *A*. Ergebnis:
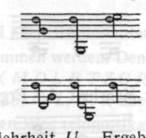


Mit *U*:

Am besten mit *I*:
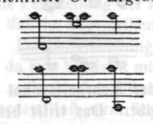


SAK (7), *SAR* (1), *SI* (2); Mehrheit *A*. Ergebnis:



Besser mit *I*:

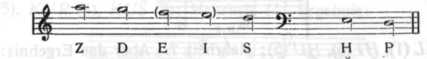
ZA (3), *ZIZ* (3), *ZU* (7); Mehrheit *U*. Ergebnis:



Mit *I*:

Am besten mit *A*:

In diesen Fällen kann man mit Recht sagen, daß die Ausnahmen die Regel bestätigen. Sie alle haben eins gemeinsam: sie liegen an den Außengrenzen des Tonsystems:



d. h. in Gegenden, in denen man den Ton als zu außenseitig weniger gern einzeln benutzt als im Zusammenklang mit andern.

Grundsätze der Notation. 1. Einzeltöne werden durch vokalisch auslautende Silben (Vokal allein oder Konsonant + Vokal) wiedergegeben. Jeder Ton, außer *Fis*, hat seinen eigenen Silbenanlaut. Da im Sumerischen nur 18 verschiedene Anlaute möglich sind, ist für die 19. Tonstufe ein semitischer Laut, der emphatische stimmlose Velar *Ḳ* herangezogen. Die 19 Silben lauten:

ZA (*a''*)	*DI* (*g''*)	*E* (*f''*)	*I* (*e''*)	*SI* (*d''*)	*LU* (*c''*)
GA (*h'*)	*NI* (*a'*)	*KU* (*g'*)	*MA* (*f'*)	*BA* (*e'*)	*A* (*d'*)
ŠI (*c'*)	*TA* (*h*)	*U* (*a*)	*RI* (*g*)	*ḲA* (*f*)	*ḪA* (*e*)
			PI (*d*)		

2. *Fis* wird in allen drei Oktaven durch die entsprechende Tonsilbe für *F* ausgedrückt; die Erhöhung ergibt sich aus dem gleichzeitigen Vorkommen von *E* oder *H*.

3. Tonzusammenklänge werden durch vokalisch oder konsonantisch auslautende Silben bezeichnet (Konsonant + Vokal oder Konsonant + Vokal + Konsonant).

4. Für die Einzeltöne ist dem Anlautkonsonanten jedesmal ein bestimmter Vokal zugeordnet. Er kann der unter 1 aufgestellten Liste entnommen werden. Die Silben dieser Liste nennen wir die Ursilben.

5. Stehen bei den Konsonanten andere Vokale, so handelt es sich um Zusammenklänge. Also:

DA = *DI* + *A* = *GU* = *GA* + *U* = *ḪI* = *ḪA* + *I* =

ḪU = *ḪA* + *U* = *KA* = *KU* + *A* = *KI* = *KU* + *I* =

ME = *MA* + E = *NU* = *NI* + *U* = *PA* = *PI* + *A* =

RU = *RI* + *U* = *ZU* = *ZA* + *U* =

6. Ist den Ursilben ein Konsonant angehängt, so entsteht ebenfalls ein Zweiklang, z. B.:

AB = *A* + *BA* = *AN* = *A* + *NI* = *GAB* = *GA* + *BA* =

ḪAB = *ḪA* + *BA* = *IB* = *I* + *BA* = *KUD* = *KU* + *DI* =

ḲAR = *ḲA* + *RI* = *MAL* = *MA* + *LU* = *RIḪ* = *RI* + *ḪA* =

TAB = *TA* + *BA* = *UD* = *U* + *DI* =

7. Ist dagegen den einfachen Ligatursilben (Absatz 4) ein Konsonant angehängt, so entsteht ein Tripelgriff:

DAR = *DI* + *A* + *RI* = *KAK* = *KU* + *A* + *KU* =

KAS = *KU* + *A* + *SI* = *LAL* = *LU* + *A* + *LU* =

NUN = *NI* + *U* + *NI* = *SAK* = *SI* + *A* + *KU* =

TUG = *TA* + *U* + *GA* = *ZIZ* = *ZA* + *I* + *ZA* =

Dabei haben wir uns wegen einer Folgewidrigkeit zu verantworten: *NIN* (Zeile 41 ff) wäre in *NI* + *NI* aufzulösen und etwa mit

zu übertragen. Da aber einfache Tonwiederholungen in Ligatur nirgends vorkommen, glauben wir annehmen zu müssen, daß im Falle gleichen Silbenan- und -auslautes der inlautende Vokal auch dann selbständige Tonbedeutung hat, wenn er der Ursilbe angehört.

Die Umschrift. In der Umschrift der sumerischen Ideogramme sind die Zusammenklänge nicht in der üblichen Weise durch genaue Untereinanderstellung wiedergegeben. Die Silbenbezeichnung weist den Tönen innerhalb des Zusammenklangs eine bestimmte Reihenfolge zu. Um einerseits diese Reihenfolge, andererseits den Zusammenklang, der vielleicht streng gleichzeitig, vielleicht *arpeggiando* gebracht wurde, deutlich notieren zu können, haben wir eine Umschrift gewählt, bei der die erste Note links, die zweite rechts am Stiele hängt; bei Tripelgriffen ist entsprechend noch ein zweiter Stiel angebracht.

Die absoluten Tonhöhen unserer Umschrift ergeben sich aus der Überlegung, daß bei der Ansetzung der Quinte $A - NI = d' - a'$ jedes Vorzeichen bis auf das ganz seltene *Fis* vermieden wird. Als besonderer Vorzug dieser Ansetzung stellte sich dann heraus, daß der in so vielen Tonsystemen der Welt als Mittelpunkt angesehene Ton *f* oder *fis* auch hier genau in die Mitte der Skala rückt.

Rhythmik. Für die Tondauer gibt die Silbenschrift nicht den mindesten Anhalt. Sie ging gewiß aus der Quantität der gesungenen Textsilben hervor. Dagegen bietet das Londoner Doppelstück wenigstens für eine Anzahl von Zeilen eine sehr wesentliche Gliederung. Das Tafelfeld, in dem die Musikzeichen stehen, und somit jede einzelne Musikzeile, ist nämlich durch einen Längsstrich in eine linke und eine rechte Hälfte gespalten. Daß es sich dabei um eine rhythmische Gliederung handelt, ist ganz klar. Denn die Keilschriftzeichen sind nicht etwa nach graphischen Gesetzen auf die beiden Spalten verteilt, sondern in wechselnder Anordnung.

Zeile 16: beide Zeichen links vom Strich; der rechte Raum bleibt frei.
Zeile 18: zwei Zeichen links, zwei Zeichen rechts.
Zeile 19: zwei Zeichen links, drei Zeichen rechts.
Zeile 21: zwei Zeichen links, drei Zeichen rechts.
Zeile 41: zwei Zeichen links, zwei Zeichen rechts.

Rückseite:

Zeile 1: zwei Zeichen links.
Zeile 3: zwei Zeichen links, zwei Zeichen rechts.
Zeile 4: zwei Zeichen links, zwei Zeichen rechts.
Zeile 22: zwei Zeichen links.
Zeile 24: drei Zeichen links.
Zeile 29: zwei Zeichen links, drei Zeichen rechts.

Daraus ergibt sich: die musikalische Zeile zerfällt entweder in zwei gleiche oder in zwei ungleiche Teile, deren zweiter der längere ist. Da bei H. Ehelolf: Ein Wortfolgeprinzip im Assyrisch-Babylonischen (1916) der Nachweis erbracht ist, daß im Akkadischen syntaktisch parallel geschal-

tete Wörter durchweg so geordnet werden, daß das längere dem kürzeren folgt, so ergibt sich hiermit zugleich die Antwort auf die Frage, die sich angesichts der Londoner Gliederung erhebt; ist der Fünfsilbler als 𝅗𝅥‿𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥‿𝅗𝅥 aufzufassen, als 𝅗𝅥‿𝅗𝅥 𝅗𝅥‿𝅗𝅥‿𝅗𝅥 oder als 𝅗𝅥‿𝅗𝅥 ♩‿♩‿𝅗𝅥 bzw. 𝅗𝅥‿𝅗𝅥 𝅗𝅥‿♩‿♩? Herrscht bei den Akkadern der Grundsatz zunehmender Quantität, so sind die fünf Silben gleichwertig. Es bedarf kaum des Hinweises, daß diese Isorhythmie der Notierung nur das nackte Gerippe des lebendigen Vortrags gebildet haben wird.

Nach dem Vorbild der überlieferten Zeilengliederungen haben wir bis auf einige zweifelhafte Fälle auch die im Londoner Bruchstück nicht erhaltenen Zeilen geteilt. Solche Fälle liegen in Zeile 4, 9, 15 vor. Die Londoner Teilungsstriche sind in unserer Übertragung ausgezogen, die eigenen dagegen nur gepunktet.

Somit konnte das Stück lückenlos übertragen werden, wie wir es in der Beilage mitteilen.

Die Vorsicht gebot indessen, sich nach Stützen umzusehen, die uns die Beruhigung geben konnten, daß bei der Deutung nicht etwa nur das herauskommt, was eben hineingelegt worden ist.

Stützen der Deutung

Lautliche Stützen. Daß die Deutung, die wir den Silben gegeben haben, richtig ist, dafür spricht eine Reihe von Wahrnehmungen — von Feststellungen der rein lautmäßigen und musikalischen Folgerichtigkeit.

1. Die sieben Töne von *a'* bis *h* — in der Mitte des Systems — werden durch Silben bezeichnet, deren Anlaute sieben verschiedene Lautklassen vertreten:

a' = Liquida *N*	*g'* = Guttural *K*	*f'* = Nasal *M*
e' = Labial *B*	*d'* = Vokal *A*	*c'* = Sibilant *Š*
	h' = Dental *T*.	

2. Die Einzelvokale stehen im Systeme in der Ordnung ihrer Helligkeit; *U* liegt in der Kleinen, *A* in der Eingestrichenen, *I* und *E* in der Zweigestrichenen Oktave. Die gleiche Reihenfolge *U A I E* ist in den sumerisch-akkadischen Glossaren häufig zu belegen[1]).

3. Die tiefgaumig klingenden Konsonanten bezeichnen tiefe Töne: *Ḫ* = *e*, *Ḳ* = *f*, *R* = *g*. Ihnen folgt der dunkelste Vokal *U* = *a*. Der tiefste Ton *PI* = *d* ist offenbar später Zuwachs und durch den letzten noch verfügbaren Konsonanten uncharakteristisch benannt.

Musikalische Stützen. 1. Die Unterstellung der Pentatonik und ihren Mutationen bei strengem Ausschluß aller *Piens* sowohl unter dem Gesichtspunkt der antiken wie der orientalischen Musikforschung ist geglückt.

2. Sie hat nirgends mit den Häufigkeitszahlen kollidiert. Die statistische Reihenfolge der Töne ist *D A G E C F H Fis*. Erfahrungsgemäß

---

[1]) Dazu: **Christian**, Mitteilg. der Vorderas. Gesellschaft 1913, Nr 1, S. 2 Anm. 1; **Ehelolf**, Ein Wortfolgeprinzip ... S. 27 Anm. 2, Zeitschr. für Assyriologie XXXIV 31.

geschieht nun, wie schon angedeutet wurde, die Bereicherung eines Tonsystems fast stets im Sinne des Quintenzirkels, derart, daß von einem Ausgangston immer in der gleichen Richtung oder abwechselnd nach oben und nach unten fortgeschritten wird. Eine zweite Erfahrung lehrt, daß in der praktischen Musik Töne um so häufiger gebraucht werden, je älter sie im System sind. Unsere Statistik gibt das folgende Bild:

8 7/6 4 2 1 3 5 6/7

D ist Ausgangston, und die weiteren Töne setzen abwechselnd oben und unten an. Nur *F* und *H* sind gegen die Erwartung vertauscht. Man könnte sich über die eine Ausnahme hinwegsetzen — kein Kunstwerk ist ein Rechenexempel. Aber das Ergebnis wird noch günstiger, wenn statt der Silbe *MAŠ* die vollkommen gleichwertige Silbe *PAR* eingestellt wird. Geschieht das, dann sinkt die *F*-Zahl auf 17 und rückt damit tatsächlich hinter *H*.

3. Innerhalb der zusammengeklammerten, zu e i n e m Vers gehörenden Zeilengruppen (z. B. Rs. 1—2, 11—12, 26—28) finden niemals Mutationen in eine andere Skala statt.

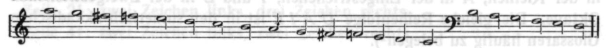
4. Die Doppelgriffe bevorzugen ganz auffällig diejenigen Intervalle, die man nach den Erfahrungen der antiken und der orientalischen Musikforschung zu postulieren hat: Oktaven und Doppeloktaven, Quinten, Quarten, Sekunden.

5. Die Tripelgriffe im besonderen verdoppeln meist nur einen Zweiklangston; Dreiklänge kommen kaum vor.

6. An Abschlußstellen, z. B. Zeile 6, und am Ende des ganzen Stücks, stehen Doppeloktaven.
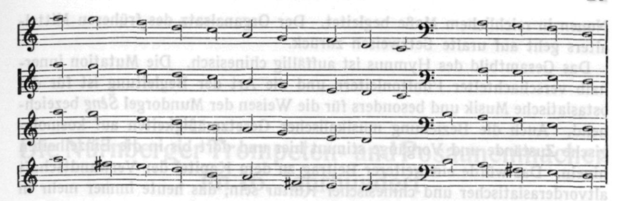
7. Die Londoner Varianten sind zuerst vorsätzlich bei der Deutung übergangen worden. Damit war wenigstens in kleinem Ausmaße eine Probe aufs Exempel ermöglicht. Diese Probe ist gelungen. Denn in den fünf Zeilen, wo London abweichende Silben bringt, sind nicht nur diese Silben sinnvoll deutbar, sondern auch durchaus im Rahmen der jeweiligen Berliner Fünftonleiter.

Tonleiter. Die Gesamtheit der verwendeten Töne gibt das folgende Skalenbild:



Die Leiter ist also achtstufig; die Töne folgen sich diatonisch, die Oktave enthält aber neben *F* noch *Fis*. Daß *Fis* späterer Zuwachs ist, ergibt sich erstens aus der großen Seltenheit seines Vorkommens und zweitens daraus, daß es sich in allen drei Oktaven mit den für *F* bestimmten Tonsilben begnügen muß; ganz wie in der chinesischen Musik wird das *F* ohne besondere Vorschrift um einen Halbton höher genommen, wenn *H* oder *E* in der gleichen Zeile stehen.

Tonsystem. Ist die Leiter diatonisch und in den Oktavmitten gar chromatisch, so doch keineswegs die Melodik. Im Grunde darf man nicht von „der" Leiter reden, sondern von vier verschiedenen Leitern, die, in der Harfenstimmung zusammengelegt, die obige Scheinskala bilden. Es sind:



Mindestens die einzelnen Zeilen, gewöhnlich aber ganze Abschnitte sind in strengster Ausschließlichkeit aus den Tönen einer einzigen dieser Leitern gebaut. Selbst „*Piens*“, d. h. terzfüllende Gleiter, kommen niemals vor.

Das Instrument. Das Stück enthält 22 Tonstufen, und es besteht kein Anlaß, in dieser strengst symmetrischen Reihe einen willkürlichen Ausschnitt aus einem größeren System zu sehen. Es scheint daher gewiß, daß die Notierung für eine begleitende Winkelharfe mit 22 Saiten bestimmt war. Solche großen Harfen kommen vielfach auf den Reliefs des 1. Jahrtausends v. Chr. vor. Damit ist zugleich die Frage der

Entstehungszeit angeschnitten. Das Schriftgepräge der Tafel weist auf etwa 800 v. Chr., die 22saitige Harfe ungefähr auf die gleiche Zeit. Der sumerische Text in seiner jetzigen Gestalt ist nach Eheloff nicht älter als 1000 v. Chr. So vereinen sich alle Merkmale auf den Beginn des ersten vorchristlichen Jahrtausends.

Es ist bemerkenswert, daß seit der Saïtenzeit, also etwa seit der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrtausends, auch in Ägypten die 22saitige große Winkelharfe mehrfach vorkommt. Das scheint doch auf eine gewisse Gemeinsamkeit des Tonsystems in Assyrien und in Ägypten zu deuten, die von der kommenden Forschung nicht übersehen werden darf. Doch das wären bereits

Allgemeine Ergebnisse. Zweierlei vor allem lehrt uns die vorliegende Musik, falls die Zeichen eine Notenschrift sind. Die erste Lehre heißt: anfangs des 1. Jahrtausends ist die Pentatonik nicht nur voll ausgebildet, sondern bereits in einem so vorgerückten Zustand, daß sie sich einer diatonischen, ja stellenweise sogar chromatischen Leiter bedient, um im Rahmen des gleichen Stückes vierfach zu mutieren. Der weitere Schluß scheint erlaubt, daß, wo wir Harfen (nicht etwa Leiern) *mit* mehr als fünf Saiten finden, entsprechende Verhältnisse vorliegen. Eine wenn auch späte Stütze dieser Annahme gewährt uns ein Ausspruch Platons, man werde im Idealstaat keiner vielsaitigen Instrumente und keines auf allerlei Tonarten eingerichteten zu den Gesängen bedürfen. „Leute, die Harfen und Zithern machen und alle Instrumente, die aus vielen Saiten bestehen und für viele Tonarten gerecht sind, werden wir nicht hegen.“

Die zweite Lehre heißt: Harfen dienten im Altertum dem mehrgriffigen Spiel. Ohne daß eine harmonische Einstellung im modernen Sinne vorlag, wurde die Melodie durch pentatonische Konsonanzen wie Oktaven, Doppeloktaven, Quinten und Duodezimen, Quarten und Undezimen, Sekunden und

Nonen in reichlichem Maße begleitet. Der Organalsatz des früheren Mittelalters geht auf uralte Setzweisen zurück.

Das Gesamtbild des Hymnus ist auffällig chinesisch. Die Mutation innerhalb verschachtelter Fünftonleitern und die Art der Begleitung ist für die ostasiatische Musik und besonders für die Weisen der Mundorgel *Šêng* bezeichnend. Auch die Beziehung musikalischer Gesetzmäßigkeiten auf kosmologische Zustände und Vorgänge stimmt hier und dort bis in die Einzelheiten hinein. Das würde ein weiterer Beitrag zu dem Kapitel der Verwandtschaft altvorderasiatischer und chinesischer Kultur sein, das heute immer mehr in den Vordergrund des Interesses rückt. Es muß aber bei diesem allgemeinen Hinweis bewenden, solange der hier untersuchte Hymnus allein steht, ähnliche, wenn auch vereinzelte Silben in Zaubertexten keinen musikalischen Sinn geben, und die Musikbedeutung der untersuchten Schrift somit nicht als erwiesen gelten kann.

Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert

Von

Fritz Jahn, Nürnberg

Den Weltruf Nürnbergs haben neben mannigfachen anderen Handelswaren, welche die alte Stadt in alle Welt sandte, auch die musikalischen Instrumente mitbegründet, die hier verfertigt und von hier aus vertrieben wurden. Nürnberger Fabrikat war auch auf diesem Gebiet überall geschätzt und begehrt; Belege hierfür sind in großer Zahl erhalten, und weit verstreut finden sich Berichte, die uns von diesem kulturgeschichtlich so wichtigen Produktions- und Handelszweig nähere Kenntnis geben. Die darauf bezüglichen Notizen in geordneter Darstellung zu sammeln und in Beziehung zur allgemeinen Musikgeschichte zu bringen, ist bisher nicht versucht worden[1]). Die vorliegende Abhandlung gibt zum ersten Male einen Ausschnitt aus der Geschichte des Nürnberger Instrumentenbaues. Weitere Beiträge sollen folgen.

Die Nürnberger Ratsverlässe, die wichtigste Quelle, sind erst seit 1449, und bis 1474 nur bruchstückweise, erhalten; die ersten Kirchenbücher stammen vom Jahre 1524. So findet unsere Arbeit um 1500 und kurz zuvor sichere Grundlagen. Sie setzt zu dieser Zeit ein und betrifft zunächst die Blasinstrumente des 16. Jahrhunderts und ihre Nürnberger Erbauer, Meister, die ihrer Stadt hohen Ruhm eingetragen haben.

Unter den Musikinstrumentenmachern Nürnbergs zeichnen sich im 16. Jahrhundert vor allem die Mitglieder der Familien Neuschel und Schnitzer aus. Sie verfertigen eine ganze Reihe von Blasinstrumententypen nebeneinander, doch genießen sie ihren eigentlichen Ruf als Trompeten- und Posaunenmacher. Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, daß außer ihnen auch noch andere Meister in diesem Spezialfach tätig waren. Im Nachlaßinventar der Musikkammer des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck[2]) sind 1596 „zwei pusaunen khauft von Geörgen Wagger von Nürnberg“ verzeichnet, und die Instrumentensammlung des Germanischen Museums in Nürnberg besitzt eine Tenorposaune von Antoni Drewelwecz 1595[3]), doch gaben die einschlä-

[1]) Vgl. jedoch G. Kinsky: „Hans Haiden, der Erfinder der Nürnbergischen Geigenwerke“, Ztschr. f. Mus. Wiss. VI, S. 193.

[2]) Julius Schlosser: Die Sammlung alter Musikinstrumente (Kunsthistorisches Museum in Wien), 1920.

[3]) Das Instrument ist an den Knäufen und Stegen reich verziert, die Stege sind mit Scharnieren versehen und auseinanderzunehmen. Auf dem oberen Verbindungssteg befindet sich die Abbildung eines Hundes, der einen springenden Hasen verfolgt. Durchmesser der Posaune: 10½ cm, Mensur 13 mm, Höhe 1,07 m, Gesamtröhrenlänge 1,68 m.

gigen Akten des Stadtarchives und des Kreisarchives Nürnberg keinerlei Auskunft über diese beiden Namen. Vielleicht hat sich Drewelwecz nur vorübergehend in der Stadt aufgehalten, vielleicht war Wagger nur ein Händler. Jedenfalls sind die Neuschel und Schnitzer die einzigen Nürnberger Familien ihres Gewerbes im 16. Jahrhundert, deren Namen sich aus den Akten ihrer Vaterstadt noch feststellen lassen.

Insbesondere die Neuschel sind lange die bedeutendsten Vertreter ihres Gewerbes, und wenn auch für die frühe Zeit aktenmäßige Belege fehlen, so wird man doch annehmen dürfen, daß sie diesen Rang über ein halbes Jahrhundert innegehabt haben. Die sogenannten „historischen Manuskripte", welche die ältesten Verzeichnisse der Nürnberger Handwerker bzw. Bürger enthalten[1]) und bis 1461 reichen, führen den Namen Neuschel noch nicht auf. Erst 1478 verzeichnen die Jahresrechnungen[2]) einen Hanns Neuschel, der zu einer Bußgeldstrafe von 7 Pfund Neu[3]) verurteilt wird. Das folgende Jahr bringt in den Ratsverlässen[4]) die Verleihung des Meisterrechts an den Rotschmieddrechsel Hans Neuschel. Dann schweigen die Akten für einige Zeit. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wurde in den *libri literarum*[5]) der Name dieses Meisters des öfteren registriert, wenn er wegen eines Hausan- oder -verkaufes mit dem Rat der Stadt in Verbindung trat. Dank der sorgsam vorgenommenen Einträge — es finden sich dabei der Name der Ehefrau, bisweilen auch der Kinder mitnotiert — läßt sich, unterstützt durch Mitteilungen in Kirchen- und Briefbüchern[6]) folgender Stammbaum gewinnen:

7 2. Elspeth † 1487 — Hans Neuschel d. Ä. 7 (= vermählt mit) 1. Anna † 1503 oder 1504

Lienhart, Margarethe, Hans † 1515 — Aberhanns, Bercholt, Hans d. J. 7 Gertraud † 1533 † 1533

7 3. Agnes — Hans Georg, gen. Stengel † 1557 7 Anna Kunigunde † 1556

Georg

Aus den *libri literarum*[5]) ist zu ersehen, daß die Familie Neuschel in der Graßersgasse hinter den Karthäusern wohnte[7]). Heute ist die Meuschelstraße

[1]) Im Kreisarchiv Nürnberg aufbewahrt.

[2]) Die Jahresrechnungen (auch Jahresregister genannt) enthalten Einnahmen und Ausgaben der Stadt und sind im Kreisarchiv Nürnberg aufbewahrt.

[3]) 1 Pfd. neuer Haller oder Heller sind etwa 120 Silberpfennige; doch hatte das Pfund Haller eigentlich nur fiktiven Wert; man rechnete darnach in den Stadtrechnungen, während im gewöhnlichen Leben das Pfund Heller alt gebraucht und immer 30 Silberpfennige neu einem Pfund Haller alt gleich gesetzt wurde. (Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg 1896.)

[4]) Die Ratsverlässe enthalten in kurzen Notizen das, was im Rat „verlassen wurde"; sie sind für die Zeit von 1449—1618 durch Th. Hampe in 2 bzw. 3 Bänden zugänglich gemacht (jedoch nur in bezug auf bildende Künstler- und Kunsthandwerker).

[5]) Die *libri literarum* enthalten Einträge über Hausan- und -verkäufe und sind im Nürnberger Stadtarchiv aufbewahrt.

[6]) Die Briefbücher im Kreisarchiv zu Nürnberg enthalten die Kopien aller von Rats wegen ausgefertigten Briefe.

[7]) G. W. K. Lochner (Ausgabe von Neudörfer's „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten", 1875) weist darauf hin, daß Neuschel in der Nähe des Sondergeubades wohnte. Er beruft sich dabei auf folgende Briefstelle: H. Neuschel, der Trompeten-

in Nürnberg nach dem Meister benannt, dessen Name in der Literatur auch als Neuschl, Neyschl, Meuschel vorkommt. Die letztere Schreibart findet sich bei Cochläus[1]) und hat die irrtümliche Benennung verursacht. Der richtige Name ist Neuschel, wie sich der Meister selbst schrieb und aus der im Kreisarchiv Nürnberg erhaltenen Bestallungsurkunde (siehe Anhang) ersichtlich ist. Sie ist datiert vom 12. Dezember 1491 und enthält die Bestallung des Hans Neuschel als Trompeter und Stadtpfeiffer mit der Verpflichtung auf fünf Jahre um den jährlichen Sold von 56 Pfd. neuer Haller. 1499 wurde die Bestallung wiederholt. 1503 oder 1504 wird der alte Neuschel gestorben sein. Eine Mitteilung in dem Brief[2]) der Stadt Nürnberg vom 13. Februar 1504 an Kaiser Maximilian weist darauf hin, daß Hans Neuschel sich „nach Absterben seines Vaters in sein Handwerk gericht" habe. Der Sohn wird es auch gewesen sein, der 1493[3]) bei den Rotschmieden Nürnbergs als Meister aufgenommen wurde. Am 6. März 1504 lieh ihm der Rat der Stadt fl. 100 auf fünf Jahre; 1520 war das Geld noch nicht zurückgezahlt[3]). Auch die „Herren Losunger" gaben dem Hans Neuschel und seiner Ehefrau Gertraud am 31. März 1906 fl. 80 rheinisch Münz[4]). Ob die obenerwähnten Bestallungen Hans Neuschel d. Ä. oder d. J. betreffen, muß wohl dahingestellt bleiben, da die Einträge in den Jahresregistern[5]) der Stadt unter den Ausgaben stets nur lauten: „Hans Neuschl Trompeter und Pfeiffer". Diese Vermerke wiederholen sich bis 1530. Kurze Unterbrechungen in der Reihe werden augenscheinscheinlich veranlaßt durch geschäftliche Reisen, die der Meister auf Einladung seines Kaisers Maximilian I. unternehmen mußte. Die Bestellungen, die zu solchen Reisen führten, waren, wenn auch ehrenvoll, dem Neuschl nicht immer erwünscht, klagt er doch des öfteren, daß seine Abwesenheit „seinem Weib und Kindern zu merklichem und verderblichen Schaden reichen"[6]) und ein ander-

macher erweist für sich und seine eheliche Wirtin, daß Hans Frank der Schreiner und Brigitte seine Ehefrau, am Samstag, 6. Juni 1495 ihre bisher gehabte Erbschaft oder Hofstett hinter am Sondergeubade neben des bekannten Hannsen Neuschels Haus gelegen ihm als Erbe für 55 f. zu kaufen gegeben haben mit Bewilligung. — Daß Hans Neuschel auch sonst nicht unbegütert war, zeigt folgende Urkunde: Hans Neuschel bekannte, nachdem er mit Heinrich Krause zu Vormund gesetzt worden sei, er habe 45 f., die den Kindern zustehen, inne, daß er demnach und damit dies Geld den Kindern ertrage, auf seinem Hause im Neuen Gäßlein bei St. Lorenzen gelegen, 2 fl. und 16 sh. zu Zins verkauft habe.

Dieses „Neue Gäßlein bei St. Lorenzen" ist die jetzige Karthäusergasse, das Haus selbst unbestimmbar. Soweit Lochner.

In den Einträgen der *libri literarum* ist des öfteren von Hausankäufen in der Graßersgasse die Rede; das Totenbuch von St. Lorenz vom Mai 1556 gibt als Wohnung der Frau des Gg. Neuschel Graßersgasse 25 an. Mit dem Zitat bei Lochner ist ja noch nicht gesagt, daß Neuschel wirklich dort wohnte. Da er wahrscheinlich mehrfacher Hausbesitzer war, wird sich diese Frage mit Sicherheit nicht entscheiden lassen. Das Wahrscheinliche wird aber die Wohnung in der Graßersgasse bleiben.

[1]) Johannes Cochläus, eigentlich Joh. Dobeneck von Wendelstein, 1479—1552, als Gegner Luthers bekanntgeworden, war Rektor bei St. Lorenz. Er veröffentlichte 1511 eine „Cosmographia Pomponii Melac".

[2]) Briefbücher XLIX, Fol. 71, auch veröffentlicht in den Urkunden und Regesten der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien.

[3]) Eintragung in den Amts- und Standbüchern (Kreisarchiv) des Jahres 1493.

[4]) *Selecta Archivalia Norimbergensia* (Auserlesenes Aktenstück des Nürnberger Stadtarchives) 1868.

[5]) Die Jahresrechnungen (auch Jahresregister genannt) enthalten Einnahmen und Ausgaben der Stadt und sind im Kreisarchiv Nürnberg aufbewahrt.

[6]) Briefbücher XLIX, fol. 71.

mal, „daß dadurch sein Werkstatt ganz darniederliegt, und er in seinem Abwesen von seinem Handwerk feiern, dadurch seine Kunden und Kaufleute verlieren muß"[1]). Die oft dringenden Bitten Maximilians aber zeigen deutlich, wie sehr dieser den Neuschel schätzte; hat er ihm doch auch im Entwurf zu seinem Triumphzug, den bekanntlich Dürer 1512 teilweise ausführte, ein bleibendes Denkmal gesetzt, wenn er angibt:

„... Auf demselben Wägelein sollen sein fünf Schalmeier, Pusauner und Krumphörner; Und der Neyschl solle Meister sein und sein Reim, so das Knäbl führen wird, soll auf die Maynung gemacht werden: wie er zu frewet dem kaiser und nach seiner unterricht solichs insonderheit auf das lustigst gestimpt hab:

Posaunen und Schalmeyen gut,
Krumphörner auch zu gueten muet,
gestimbt und zusambt reguliert,
hab ich damit auch vil hofiert
wie kaiserliche Mayestat
dasselbige mir angeben hat."

Und eine hohe Auszeichnung war es, als der Papst Leo X. bei ihm silberne Posaunen bestellte, die er persönlich überbringen und in Rom vorspielen mußte, um reich beschenkt wieder heimzuziehen[2]). Er starb 1533 an einer in Nürnberg heftig auftretenden Seuche und wurde auf dem Rochusfriedhof beigesetzt[2]).

Von seinem Bruder Lienhart, der einem Brief zufolge in der Werkstatt[3]) mitarbeitete und schon 1515 starb, haben wir keine weitere Kunde. Aus der Zahl der Kinder hat für uns nur Georg Bedeutung, der sich Stengel nannte. Ein Anhaltspunkt zur Erklärung dieser Namenbeilegung ließ sich nicht finden[4]). Jörg übernahm das väterliche Geschäft und hat bis zu seinem Tode 1557 den guten Namen des Vaters und Großvaters hochgehalten. Nach seinem Tode erlischt der Name Neuschel in den Annalen der Instrumentenmachergeschichte, um dem anderen Platz zu machen.

Im Gegensatz zu den Neuschel, die ihr Geschäft vom Großvater auf den Vater und auf den Sohn vererbten, bilden die Schnitzer eine weitverzweigte Familie, deren viele ungefähr gleichzeitig lebenden gleichnamigen[5]) Mitglieder dem Biographen manches Rätsel aufgeben. Die Lösung will nicht immer gelingen. Anscheinend lebten zwei Familien Schnitzer zu gleicher Zeit in Nürnberg, die eine im Sebalder, die andere im Lorenzer Bezirk. Ob sie miteinander verwandt waren, ergibt sich nicht aus den Quellen. Jedenfalls zeigt die verschiedene Kennzeichnung ihrer Fabrikate, daß es sich um zweierlei Familien handelt. Aus den schon erwähnten *libri literarum* und einzelnen Kirchen-

[1]) Briefbücher LXXIV, fol. 23.
[2]) Joh. Neudörfer: Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten, 1547. (Herausgeg. von Lochner, Wien 1875.)
[3]) Briefbücher LXXIV, fol. 121.
[4]) Jörg Stengel genannt Neuschel kommt 1555 in einem Schreiben des Nürnberger Rats und 1558 in einem Brief der Stadt vor. Die Totenbücher zu St. Lorenz registrieren: Georg Stengel, genannt Neuschel, vgl. Briefbücher CXLVI, fol. 239; CLV, fol. 279; CLXIII, fol. 34.
[5]) Der Vorname Hans tritt in jener Zeit besonders häufig auf; die Tauf- und Ehebücher dieser Zeit registrieren nur die Namen ohne Angabe des Standes und der Wohnung.

büchern[1]) läßt sich zunächst für die eine Familie folgender Stammbaum gewinnen, der freilich nicht unbedingt zuverlässig ist. Er enthält aber nirgends Widersprüche mit den Quellen

Albrecht Schnitzer

Erasmus 7 (= vermählt mit) Barbara Hans d. Ä. Hans d. J. Sigmund Arsacius
† 1566 † 1566 † 1578 † 1578

Philipp, Albert, Anna Veit, Hans 7
1. Anna
2. Barbara

Albrecht Schnitzer wird 1492 zum erstenmal erwähnt in den *libri literarum* als von Augsburg stammend. Über seine Tätigkeit wie über sein Todesjahr sind keine Nachrichten vorhanden. Er ist tot, als Veit Schnitzer an Karl V. schreibt am 5. Juli 1555 (Urk. u. Regesten Nr. 11829).

Erasmus Schnitzer wurde 1547[2]) in Nürnberg als Bürger angenommen und am 4. Februar 1566[3]) zu Grabe getragen. Er wohnte auf dem „neuen pau gegenüber dem preuhaus".

Hans d. Ä. von Munnichen (wohl von München kommend) erhielt 1506[4]) Anstellung als Stadtpfeiffer und hat zusammen mit seinem Bruder[5]) Sigmund, der schon 1504 in den Nürnberger Jahresregistern als Trumeter und Pfeiffer aufgeführt wird, bis 1551 dieses Amt innegehabt. Danach standen sie gewissermaßen zur Disposition, „weil sie ihres Alters halber dem Stadtpfeiffer-Dienst nicht mehr voll aufwarten könnten", doch mit der Verpflichtung, „im Fall der Jungen einer oder mehr krank werden sollten, oder sonst aus Ehhafft nit pfeiffen konnten, daß sie dann samt und sonderlich für diese das Beste zu tun schuldig sein sollten"[5]). Sie bekamen den halben Sold weiter bezahlt, waren aber damit nicht zufrieden und wandten sich beschwerdeführend an den Rat der Stadt. Dieser aber wies ihre Forderung zurück mit dem Bemerken, „daß sie beide schier niemand kein gut Wort geben noch zusammenstimmen wollen, wann mans begehrt, auch sich sonst gegen die, welche ihnen notdürftig gewesen, so ungeschickt und hochmütig gehalten haben, daß sie keinem nichts zu lieb lassen"[5]). Hans d. Ä. wird in dem Sterberegister zu St. Lorenz auch als Trommetenmacher bezeichnet, wohnte wie Erasmus auf dem Neuen pau gegenüber dem Preuhaus und starb am 3. Februar 1566. Der Bruder Sigmund wohnte am Geiersberg und starb im Dezember 1578[6]). Seine Abstammung wird klargelegt durch einen Brief des Veit Schnitzer an Kaiser Karl V., in dem es heißt: „Nach desselbigen meines lb. Ahnherrn (Albrecht Schnitzer) seligen

[1]) Hier kommen die Kirchenbücher (Tauf-, Ehe- und Totenbücher) der damaligen beiden Pfarrsprengel Lorenz und Sebald in Betracht; die Einträge beginnen frühestens 1524.
[2]) Bürgerbücher 1534–1631.
[3]) Totenbuch zu St. Lorenz 1564/67, Bl. 85.
[4]) Das Ratsbuch 1506 enthält den Eintrag: Item Hannsen Schnitzer von Munnichen soll man zu einem Statpfeiffer bestellen und annehmen umb den gantzen Sold wie die alten Pfeiffer annemen. (Die Ratsbücher überliefern die Niederschriften der im Rat verhandelten Angelegenheiten.)
[5]) Ratsbuch 1551, 14. September.
[6]) Sterberegister St. Sebald 1578 u. Joh. M. Trechsel, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannisfriedhofes 1736.

Absterben haben sich mein lb. Vater, Hans Schnitzer mit seinen Brüdern, meinen lb. Vettern (?) Sigmund und Arsaci den Schnitzern, dieses Zeichens halber brüderlich mit einander verglichen . . ."

Daß dieser Stadtpfeiffer Sigmund und der Pfeifenmacher desselben Vornamens, der als besonders verdient und berühmt bei Lochner (Ausgabe von Neudörfers „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten", 1875) erwähnt wird, die nämliche Person sind, wie man gerne annehmen möchte, erscheint durch die Abstammung des letzteren von „Nikolaus Schnitzer Maler und Kunigunde Steffen, Bitrolts Tochter" entschieden zu sein, da diese Nachricht beglaubigt ist und auf sie schon Lochner (s. o.) hingewiesen hat.

Hans d. J. wurde 1537[1]) als Stadtpfeiffer angenommen, im nächsten Jahre[2]) aber auf seinen Antrag beurlaubt, „um sich an den bayerischen Hof zu begeben, damit er dort das Zinkenblasen besser erlerne", doch sollte er danach wieder in den Dienst der Stadt zurückkehren. Er wohnte in der oberen „Schmidgaß" beim Tiergärtnertor, wo er am 3. Februar 1578 starb[3]); er soll auf dem Johanniskirchhof beerdigt worden sein[3]).

Veit Schnitzer, „des Hannsen Stadtpfeiffers son", begegnet uns in den Verlässen zum Losungsamt[4]) und wird hier als Stadtpfeiffer erwähnt, der in Nürnberg 1540 Anstellung fand. In Briefen an Kaiser Karl V.[5]) wird er als dessen Trabant bezeichnet und scheint bald von Nürnberg weggezogen zu sein, da über seine Tätigkeit und seinen Tod keine Mitteilungen und Einträge zu finden sind. Sein Bruder Hans war ebenfalls Stadtpfeiffer und lange Zeit am Hofe Philipps, des Landgrafen von Hessen, in dessen Kapelle tätig[6]). Daß er dort als Trompeter und Zinkenbläser mehr leistete als der Durchschnitt der damaligen Musikanten, geht aus dem für derzeitige hessische Verhältnisse außerordentlich hohen Gehalt von 60 fl. hervor, den er nach seiner zweiten Bestallung zu beanspruchen hatte. Über sein weiteres Schicksal verlautet nichts.

Die zweite Familie Schnitzer beginnt mit Anton, der nach den Angaben der Lorenzer Ehebücher dreimal verheiratet war. (Siehe nebenstehend.)

Er begegnet uns zuerst im Jahre 1558. Der Ratsverlaß vom 5. Mai dieses Jahres lautet in seiner kurzen Ausdrucksweise: „Anthoni Schnitzer, trumettenmacher, soll man umbs geldt zu bürger annehmen." Er hatte sich wie sein Genosse Hans Neuschel d. J. in der Graßersgasse niedergelassen und war

---

[1]) Ratsbuch 1537: Hans Schnitzer der Jüngere ist beim Rath zu einem Statpfeiffer auf ein Jar lang um 52 fl. und ein klaidt angenommen.

[2]) Ratsbuch 1538: Hannsen Schnitzer d. J. Statpfeiffer ist sein bit, dieweil er am bayerischen Hof zu pesserer lernung des Zinkenplasens zu kommen verhofft, erlaupt daselbst hin ein jar lang zu Dienst zu begeben . . . .

[3]) Gugel, Norischer Christen Friedhof N. 576. 1682 gedruckt.

[4]) Das Losungsamt war das Steueramt und so enthalten die Losungsbücher die Namen der steuerpflichtigen Bürger. Der Eintrag lautet: „Veyt Schnitzer, Hannsen Schnitzers Stadtpfeiffers Sune ist in eines Statpfeiffer angenommen auf zwey Jar . . ." Nach einer Notiz im Ratsbuch 1543 wurde die Verpflichtung von 1540 auf weitere zwei Jahre verlängert.

[5]) Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichsfinanzarchiv Nr. 11829 und 11830.

[6]) E. Zulauf: Beiträge zur Geschichte der landgräflich hessischen Hofkapelle zu Kassel, 1902.

Anthon Schnitzer † 1608 ⚭ (= vermählt mit) 1. Juliana † 1562

Barbara, Jorg, Andreas

⚭ 2. Helena † 1580

Hans, Melchior, Jobst, Helena
⚭ Marie Gebhard, ⚭ Magdalena

3. Katharina † 1591

Jakob, Hans, Rupprecht

allem Anschein nach der berühmteste seines Namens. Am 28. März 1608 starb er und wurde auf dem Rochusfriedhof beigesetzt[1]).

Das Totenbuch nennt ihn: „Der erbar Anthoni Schnitzer, Drometenmacher" und unterscheidet ihn von einem anderen Trompetenmacher desselben Namens, der in den Totenbüchern von St. Lorenz 1564 und 1612 gelegentlich des Todes seiner beiden Frauen genannt wird[2]) und „auf dem Steig 4" wohnte. Leider fehlen weitere Nachrichten über ihn. Insbesondere läßt sich das Verwandtschaftsverhältnis Anthonis des Jüngeren zu dem Älteren nicht feststellen.

Unter den Genannten[3]) des größeren Rats der Stadt Nürnberg ist 1569 Hanns Schnitzer (der Jüngere) Trompetenmacher und 1596 Anthoni Schnitzer (wohl der Ältere) Trometenmacher eingetragen; beide waren also in ihrer Vaterstadt sehr angesehen.

Auch die Nürnberger Bürger Joh. Neudörfer[4]) 1547 und Joh. Gabr. Doppelmayr[5]) 1730 erwähnen unsere Meister mit Worten höchster Bewunderung und Achtung. Neudörfer schreibt in seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" über Neuschel:

„Hans Neuschel, Posaunenmeister und Stadt-Trommeter. Was Zier und Lobs in dieser Stadt, auch Ruhms in allen Städten, darin man die musikalischen Instrumente braucht, dieser Neuschl hat auch was man seiner Arbeit mit Posaunenmachen in mancher Stadt, das wissen alle die so in kgl. und fürstlichen Höfen mit Posaunen umgehen, denn er nicht allein dieselben zum besten zu machen geübt, sondern auch dieselben zu blasen, zu dämpfen[6]) und zu stimmen, auch mit aller Lieblichkeit ins Gesäng zu richten, künstlich gewest ist. Pabst Leo den er silberne Posaunen gemacht hat, ließ ihn seiner Kunst halber gen Rom fordern und höret

[1]) **Gugel**: Norischer Christen Friedhof: Rochusfriedhof Nr. 1261: Anno 1608, den 28. Tag Martii ist in Gott seligen verschieden der erbar Anthoni Schnitzer, Drometenmacher . . .

[2]) Totenbuch zu St. Lorenz 1564 und 1612. Seine Wohnung befand sich nach diesen Einträgen: „auf dem Steig 4". Das Totenbuch des Jahres 1608 bemerkt unterm 28. März: „Der Ersam Anthoni Schnitzer der Ältere in der graßersgassen", unterscheidet also zwei Anthoni Schnitzer.

[3]) „Genannte" konnten in Nürnberg seßhafte und wohlhabende Bürger aus allen Ständen werden; sie hatten die Aufgabe, Testamente, Kontrakte, Bürgschaften, Vollmachten und ähnliche Geschäfte zu erledigen.

[4]) Johann Neudörfer war Rechenmeister in Nürnberg und gab handschriftlich „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten" heraus. 1547.

[5]) Joh. Gabr. **Doppelmayr** (1671—1750), Mathematiker, schrieb eine „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern", 1730.

[6]) Der Ausdruck „dämpfen" bezieht sich wohl auf den Brauch, die Posaunen und Trompeten für die Zwecke der „heimblichen" Tafelmusik in ganz moderner Weise durch eingesteckte Sordini zu dämpfen (lt. frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. C. Sachs, vgl. auch S. 45, Anm. 3).

ihn gern, darauf von ermeltem Pabst mit einem güldenen stück und gnädigster Bezahlung widerum gen Nürnberg abgefertigt. Er ist in Sterben Ao 1533 noch mit zwey Todtenbaarn und 12 Kerzen auf S. Rochus zu Grab getragen worden."

Ganz ähnlich Doppelmayr[1]):

„Neuschel verstand blasende Instrumente gar nett und akkurat zu machen und sie sowohl allein, als auch bei der Vokalmusik, wie es damals Brauch war, gar lieblich zu traktieren. Er war so berühmt, daß er auch von vielen Liebhabern der Musik, besonders aber von denen, die an königlichen und fürstlichen Höfen sich aufhielten, so stark gesucht war, daß man nachmals in die Ferne, ja oft über einige hundert Meilen nach ihm schicken mußte."

Schließlich sei auch die Notiz des Zeitgenossen Joh. Cochläus mitgeteilt:

„Novi Joannem Meuschel, virum, qui peregre profectus, multis regibus serviit, musicae peritissimus, tubarum nedum inflator, sed egregius quoque exsculptor, nobiscum saepe humano concentui Tubae sonoritatem permiscet. Eius tubae ultra septingentia missa sunt milliaria"[1]).

Neudörfer und Doppelmayr geben auch Bemerkungen über Siegmund Schnitzer; ersterer erzählt:

„Als meine Herren, ein ehrbarer Rat eine Anzahl Pfeiffer und Posauner für und für pflegen zu halten, ist dieser Schnitzer Siegmund nicht allein auf flötische Pfeiffen (Blockflöten), sondern auch auf Zwergpfeiffen (Querflöten) und Posaunen künstlich. Aber über das alles ist im Pfeiffenmachen dieser Zeit meines Wissens niemand über ihm, sonderlich aber in großen übermäßigen Pfeiffen zu drehen, . . . dieselben zu stimmen und sonderlich mit Instrumenten ihrer Höhe halber zu blasen, sehr künstlich wie denn zu Rom und allenthalben in Italien, auch Frankreich und hier auf dem Rathaus seine Arbeit genügsam beweist."

Und Doppelmayr schließt sich an:

„Siegmund Schnitzer, ein Pfeiffenmacher, war um allerhand blasende Instrumente, absonderlich die Fagotte von einer außerordentlichen Größe, nett zu drehen, sehr rein zu stimmen und alle gar fein in die Höhe zu blasen, fast aller Orten berühmt und zugleich immer beschäftigt von solchen Pfeiffenwerk sowohl durch Deutschland als auch für Frankreich und Italien für die Liebhaber der Musik gar viele zu verfertigen"[2]).

Die zahlreichen, von weither in den Werkstätten der Neuschel und Schnitzer zusammenlaufenden Aufträge, von denen wir noch wissen und die noch näher

[1]) „Ich kannte Johann Meuschel, einen Mann, der in der Fremde gereist, vielen Königen gedient hat, in der Musik sehr erfahren, noch viel mehr als Bläser von Trompeten, aber auch hervorragend als Verfertiger vermischt er oft mit uns mit dem menschlichen Gesang den Klang der Trompete. Seine tubae (wohl auch Posaunen) wurden über 70 Meilen hinaus verschickt."

[2]) Die Berichte Doppelmayr's über Neuschel und Schnitzer scheinen nur Paraphrasen der Neudörfer'schen Mitteilungen zu sein. Das beweisen schon äußerlich einige Mißverständnisse, die ihm bei seiner Darstellung begegnen. So werden aus den Berufsmusikern, von denen Neudörfer berichtet, bei Doppelmayr „Liebhaber der Musik". Er scheint die Ausdrucksweise Neudörfer's nicht mehr recht verstanden zu haben, wie er auch sonst in einer anderen Zeit lebt. Auch brauchen die übermäßigen „Pfeiffen" keine Fagotte gewesen zu sein. Im Bericht über Neuschel weiß er wohl mit dem „Dämpfen und Stimmen" nichts anzufangen, weshalb er betreffende Ausdrücke Neudörfer's stillschweigend übergeht. Mißverstanden hat er auch die Stelle, die Neudörfer über Siegmund Schnitzer anführt: „und sonderlich mit Instrumenten ihrer Höhe halber zu blasen" (d. h. doch wohl das Übereinstimmen mit den anderen Gliedern der Flötenfamilie), wenn er diese Stelle folgendermaßen wiedergibt: „alle gar fein auch in die Höhe zu blasen". Aus vorstehendem ergibt sich, daß wir es bei Doppelmayr in diesem Falle nicht mit einer Quelle, sondern lediglich mit der Überarbeitung einer solchen (eben der Neudörfer'schen) zu tun haben.

behandelt werden sollen, beweisen ebenso wie die Darstellungen des Nürnberger Handels[1]), daß Verfertigung und Vertrieb von Posaunen und Trompeten die eigentliche Spezialität der Firmen, auf der ihr großer Ruf beruhte, ausmachte. Daneben stellten sie jedoch auch alle anderen wesentlichen Blasinstrumenttypen des 16. Jahrhunderts her. Es sind nach den überlieferten Zeugnissen folgende:

1. Die Trompete, das noch heute bekannte, mit Schnüren versehene Signalinstrument der Kavallerie, anfangs in Schlangenlinien verlaufend, nähert sie sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr der bekannten Fanfarentrompete.

2. Die Clarette, auch Clarete oder Clarino genannt, nach Virdung[2]) und Agricola[3]) ein der Trompete ganz ähnliches Blechblasinstrument in *S*-Linie gewunden (zur Ausführung hoher Partien).

3. Das Thurner-Horn, ein mit der Trompete fast identisches Instrument. Im Grunde ist immer dasselbe Instrument gemeint, ob Feldtrummet, Clarino, Clareta oder Thürmer-Horn genannt: stets die dreifache Teilung des Rohres, bedingt durch die unmögliche Handhabung wegen der übergroßen Länge bei geradlinigem Bau, sowie nicht zuletzt auch durch die Unerfahrenheit der Handwerker in der komplizierten Krümmung des Rohres. Aus dieser eigentümlichen Bauart der Trompete erwuchs

4. die Posaune, die ja schließlich nichts ist als eine Trompete mit ausziehbarem Rohr und schon bei Virdung und Agricola abgebildet ist. Das Instrument wurde in verschiedenen Größen entsprechend dem Brauch der damaligen Zeit gebaut.

Damit schließt die Reihe der Blechinstrumente. Die Holzblasinstrumente sind zahlreicher:

5. Das Krummhorn, mit doppeltem Rohrblatt und Mundkapsel versehen; damals in vier Arten gebräuchlich, aber wegen seines beschränkten, wenig über eine Oktave betragenden Umfangs nur in bedingtem Maße in der Musikpraxis verwendbar. Mit ihm verwandt ist

6. die Schalmey, die Vorgängerin unserer Oboe, ebenfalls mit doppeltem Rohrblatt, das in einen Kessel eingeschoben wurde; sie bildete mit dem größeren

7. Pommer oder Bomhart, einem alten Holzblasinstrument, eine Familie; der Bomhart wurde als Baß-, Tenor- und Altinstrument gebaut. Eine Mittelstellung zwischen Blech- und Holzblasinstrumenten nahm

8. der Zinken ein, der aus Holz verfertigt war, Grifflöcher hatte, aber durch ein Kesselmundstück angeblasen wurde. Es gab gerade und krumme Zinken, von denen ebenfalls Virdung und Agricola berichten.

9. Die Flöte, gebaut wie in jener Zeit üblich als Diskantflöte und damit als höchste der Blockflötenfamilie und Querflöten, auch Zwerchflöten, hauptsächlich zu Trommeln im Krieg verwendet.

---

[1]) Vgl. die Geschichte des Nürnberger Handels von Joh. Ferd. Roth, 1802.
[2]) Musica getutscht und ausgezogen, 1511; Neudruck 1882.
[3]) Musica instrumentalis deutsch, 1528; Neudruck 1896.

10. Die Rauschpfeiffe, bei Virdung rußpfeif, offenbar ein Oboeninstrument mit gerader zylindrischer Röhre. Doch kann mit dem Instrument auch eine Sackpfeife gemeint sein. Unbestimmt ist die in einem Brief Veit Schnitzer's[1]) zitierte

11. große 'Realpfeiffe, wenn nicht Regalpfeife zu lesen ist, was auf die Orgel weisen würde.

Allein in der Werkstätte Schnitzer's entstand nach Doppelmayr

12. das Fagott. Während es aber einerseits scheint, als beruhe dieser Bericht auf einem Mißverständnis (S. 30 Anm. 2), so ist doch andererseits nicht einzusehen, weshalb in einer Werkstatt, welche die damals geläufigen Instrumente in solcher Vollständigkeit herstellte, gerade die Gattung der Dolciane (Fagotte) gefehlt haben sollte. Vielleicht sind auch größere Baßbomharde (Kontrabaßpommern) gemeint.

13. Heerpauken, die nach Ausweis der Briefbücher von Jörg Neuschel verfertigt wurden.

Mit der Schilderung eines Nürnberger Handwerks aus der Zeit des Hans Sachs verbindet sich unwillkürlich der Gedanke an die Zunft. Weiß man doch, daß damals jedes Handwerk für sich seine eigene Gasse bewohnte und die Meister gar eifrig über den Regeln ihrer Zunft wachten.

Nach Mummenhoff's Feststellung[2]) hat es aber in Nürnberg Zünfte, d. h. geschlossene Einungen von Meistern ein- und desselben Handwerks, die sich ihre eigenen Gesetze gaben, die Herstellungsart, Maße der Erzeugung ihrer Produkte regelten, auf ihre Beschaffenheit ein wachsames Auge hatten, nie gegeben. Was man gewöhnlich als Zünfte bezeichnet, waren hier die sogenannten geschworenen Handwerke, die in völliger Abhängigkeit vom Rat der Stadt standen, der in diesen Zeiten überhaupt ein strenges und anmaßendes Regiment führte. Bei diesen geschworenen Handwerken, die ausschließlich Nürnberger Bürgerkindern zugänglich waren — das Handwerk selbst durfte nur in der Vaterstadt ausgeübt werden — wurde das bekannte Meisterstück verlangt. Die freie Kunst oder das freie Handwerk dagegen kannte das Meisterstück nicht. Zu der Zeit der Neuschel und Schnitzer war das Trompetenmacherhandwerk noch eine freie Kunst. Das geht aus dem Ratsverlaß vom 8. Januar 1555 deutlich hervor ,,... weyl das Pfeuffenmachen eine fraye Kunst ist und weder gesetz noch Ordnung hat..." Ein Zunftrecht war für dieses Gewerbe damals auch noch nicht nötig, gab es doch erst wenige Posaunenmacher in der Stadt. Anders wurde es, als die Zahl der Instrumentenfabrikanten wuchs; da verlieh der Rat 1625 den Trompetenmachern ,,Ordnung und Gesetz"[3]) und bestimmte die Zahl der Meister, die ihr Handwerk in der Stadt ausüben wollten, und schützte seine Bürger dadurch vor unlauterem Wettbewerb. Dem einzelnen Meister war damit ein erträgliches Auskommen

[1]) Urkunden und Regesten Nr. 11830, vom 5. Juli 1555.

[2]) E. Mummenhoff: Freie Kunst und Handwerk in Nürnberg in besonderem Abdruck aus dem Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 1906.

[3]) P. Küppers: Zur Geschichte des Musikinstrumentenmacher-Gewerbes besonders in Leipzig 1886.

gewährleistet. Durch die sogenannte „Schau“ aber übte der Rat zugleich eine scharfe Nachprüfung über die angefertigten Waren, die auf Güte der Herstellung, des Materials untersucht und durch Aufdruck des Stadtadlers für tadellos erklärt wurden. Das auffällige und charakteristische Streben jener Zeit nach Verfeinerung, Veredelung und Verbesserung der Handelsware, das auch in der Instrumentenherstellung deutlich ist, wird durch diese soziale Maßnahme gestützt und gefördert. Kunstlose oder mangelhaft durchgebildete Stücke werden ausgeschlossen und schon die äußere Ausstattung der Erzeugnisse spiegelt die Gediegenheit ihrer Arbeit wieder.

Die Instrumentenmacher in ihrer freien Kunst folgten dem Zuge der Zeit, der sich auch in der Entwicklung der Musik ausprägte. Ihre erhaltenen Instrumente legen Zeugnis dafür ab (siehe unten). An Stelle des städtischen Schausiegels wurden eigene Kennmarken gesetzt. Von Neuschel wissen wir, daß er auf seine Instrumente die kaiserliche Krone zu schlagen das Privileg hatte[1]). Auch die Familie Anthon Schnitzer führte mit Erlaubnis des Kaisers Maximilian II. eine Krone als Marke auf ihren Fabrikaten[2]). Albrecht Schnitzer und seine Nachkommen kennzeichnen ihre Posaunen und Trompeten mit dem Buchstaben A nach ihrem Ahnherrn Albrecht[3]). Daß diese Marke eine Gewähr für Güte bildete, beweist das Vorgehen des Trompetenmachers Isaak Ehe (Anfang 17. Jahrh.), der die Schnitzer'schen Zeichen für seine Instrumente verwendete. Anthon Schnitzer beklagt sich in einem Brief an Kaiser Mathias darüber[4]). Die späteren Nürnberger Instrumentenmacher wie Haas, Hainlein, Ehe hatten charakteristische Marken als Erkennungszeichen auf ihren Instrumenten angebracht; so zeichnete Haas mit einem springenden Hasen, Ehe mit einem Mohrenkopf seine Erzeugnisse.

Für das erstmalige Auftreten des Trompetenmacherhandwerks läßt sich ein bestimmter Zeitpunkt nicht angeben. Es hat sich wohl allmählich aus dem Rotgießerhandwerk[5]) entwickelt — Nürnberg hatte an Beflissenen dieses Gewerbes sehr viele —, indem sich einzelne Meister ganz auf die Herstellung von Posaunen und Trompeten verlegten, sich in der Folge absonderten und ihr Geschäft als freie Kunst betrieben. Ob aber der Nürnberger Rotschmidt Sebastian Heinlein, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts verschiedentlich belegt ist (vgl. Busine in Coll. Galpin vom Jahre 1460 von einem Seb. Heinlein, jetzt im Museum Boston), auch Trompetenmacher war, wie C. Sachs[6]) anzunehmen scheint, oder ob er gar dieses Handwerk ausschließlich betrieben hat, läßt sich wohl nach den Nürnberger Akten nicht feststellen, zumal weder die Akten des Kreisarchives noch die des Stadtarchives in jener Zeit einen Sebastian Hainlein, wie Sachs ihn zitiert, kennen. Der hochangesehene und berühmte Trompetenmacher dieses Namens, der im 17. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielt, wird zuerst 1590 genannt. So ist — soweit die Nürn-

[1]) Ratsbuch 1515.
[2]) Urkunden und Regesten Nr. 11875.
[3]) Daselbst Nr. 11829.
[4]) Daselbst Nr. 17401.
[5]) S. S. 24, Abs. 2, wo von dem Rotschmieddrechsel Neuschel die Rede ist.
[6]) Handbuch der Musikinstrumentenkunde 1920.

berger Akten ausweisen können — der ältere Neuschel der erste Meister seiner Stadt, der zunächst als Rotschmied, dann aber als Instrumentenmacher verzeichnet wird.

Über die ungemein weite Verbreitung der Instrumente aus der Werkstätte der Neuschel und Schnitzer geben die Briefbücher des Nürnberger Rates Auskunft[1]).

1510 bestellte der bayr. Herzog Wilhelm durch seinen Hoftrompeter Jörg Stumpf bei „den beiden Neuschel" (gemeint ist Hans d. J. und wohl sein Bruder Lienhart) 10 Trompeten, die ihm im nächsten Jahr nach München geliefert wurden[2]). Auch der Kurfürst von Trier verlangte damals Feldtrompeten[3]). Neuschel jun. war Hoflieferant des Kaisers Maximilian und als solcher stets mit Arbeit reichlich bedacht. 1515 schickte der Kaiser einen Hoftrompeter von Augsburg nach Nürnberg, um bei den Meistern „Trompeten und Claretten und andere Instrumente" zu bestellen, die er zu „seinem Ritt zum König von Ungarn und Polen nötig habe"[4]). Bis nach Schleswig-Holstein gelangten die Nürnberger Posaunen und Trompeten auf Bestellung des damaligen Herzogs Friedrich im Jahre 1517[5]). Landgraf Philipp von Hessen ließ es ebenfalls nicht an Aufträgen fehlen[6]), und der Herzog Albrecht in Preußen gab 1541 der Firma Neuschel den Auftrag, ihm „12 deutsche und 12 französische oder welsche Trompeten zu liefern, wie solche der Kaiser und König hätten, außerdem verschiedene lautschallende Instrumente oder Rauschpfeiffen mit sechs oder mehr Stimmen zu gebrauchen, namentlich 4 Mundstück[7]) zu Mittelposaunen, einen Tenor- und einen Baßbumhart mit etlichen Röhren, ein Paar Bogen an eine Quartposaune, zwei überzogene welsche krumme Zincken nebst 6 anderen zusammenstimmenden Zincken und eine Diskantflöte"[8]). Alles sollte, wie ausdrücklich befohlen wird, mit größtem Fleiß, sauber und gut gemacht sein. Dieser ziemlich umfangreiche Auftrag richtete sich natürlich an den letzten Meister des Geschlechtes Georg Neuschel. Der stand mit dem Markgrafen von Brandenburg, welcher damals unter dem Titel eines Herzogs in Preußen in Königsberg residierte und ein besonderer Liebhaber der Nürnberger Kunstprodukte war, in vertrautem Briefwechsel. Die Beziehungen werden geschildert in den Archivakten des Ordenshauses von Königsberg, nach welchen Joh. Voigt 1861 ein Bild entworfen hat von dem „kunst- und gewerbereichen Leben der Stadt Nürnberg im 16. Jahrhundert".

[1]) Die Korrespondenz wurde in jener Zeit zumal mit den Fürstenhöfen stets vom Rat der Stadt besorgt, der diese Gelegenheit auch dazu benützte, dem betreffenden Herrscher die ergebenste Untertänigkeit und Dienstbarkeit der Stadt in Erinnerung zu bringen.
[2]) Briefbücher Nr. 65, fol. 217, Briefb. 66, fol. 124.
[3]) Briefbücher Nr. 64, fol. 6.
[4]) Briefbücher 1515.
[5]) Urkunden und Regesten Nr. 5814.
[6]) Briefbücher Nr. 83, fol. 150.
[7]) Es ist nicht zu entscheiden, ob es sich hier nur um Ersatz für verlorengegangene oder irgendwie sonst nicht brauchbare Mundstücke handelt oder ob man für die „Mittelposaunen" zweierlei verschiedene Mundstücke zur Verfügung haben wollte, in der Art wie für den Trauerzug des Erzherzog Carl 1590 in Graz den Trommetern vorgeschrieben wird, sie sollten „mit dem kleinen mundstück plasen" (B. A. Wallner, Mus.-Denkmäler der Steinätzkunst 1912, S. 85).
[8]) Johannes Voigt: Blicke in das kunst- und gewerbereiche Leben der Stadt Nürnberg im 16. Jahrhundert, 1861.

Aus diesem Werk verdient besonders eine mündliche Unterredung des Georg Neuschel mit einem „vertrauten Rat" des Markgrafen Beachtung. Es handelte sich dabei in der Hauptsache um die schon erwähnte größere Lieferung von Instrumenten. Georg Neuschel stellte dem Herzog eine Rechnung für die 24 deutschen und welschen Trompeten und die großen Bumharte im Betrag von 230 Gulden aus. Das war dem Herzog entschieden zu teuer, er wollte nur 60 fl. bezahlen, womit wiederum der Meister nicht zufrieden war; er wies darauf hin, daß das Zusammenstimmen der Instrumente „viel mühsame Arbeit mache". Eine gemeine Posaune liefere er um 9 bis 10 fl. Im Verlauf des Streites bietet Neuschel „etliche Instrumente aus Lyon und Venedig" an, die er von dort erhalten, nämlich: „eine silberne Posaune mit 4 Zügen, die zum Gesang und zu folgenden Instrumenten gehöre: 4 elfenbeinerne Zwergpfeifchen, mit Silber beschlagen und vergoldet, 5 Lauten, etliche schreiende Pfeifchen viel lauter als die Bumharte, und einige große Bumharte". Auch erklärt er sich bereit, dem Fürsten auf seinen Wunsch „etliche Heerpauken zu verfertigen und zugleich für solche Gesänge zu sorgen, die zu diesen Instrumenten gehörten". Denn, fügte er hinzu, seine (des Herzogs) große Lust zu solcher Musik sei ihm bekannt. Betreffs dieser „Gesänge" sei bemerkt, daß der Herzog sich neben Instrumenten auch alle neu erscheinenden Kompositionen, die dort gedruckt und verlegt wurden, aus Nürnberg senden ließ. Voigt nennt „Tonstücke für Singstimmen im Chorgesang, teils Motetten, teils Messen." Doch schlug der Herzog auch dieses Angebot ab und wies darauf hin, daß er „anderwärts eine deutsche Trompete für 3 fl. und eine wälsche für 4 fl. gekauft habe". Neuschel aber gab nicht nach. Wie hoch er sich und seine Kunst einschätzte, zeigt folgende Stelle: „Wer meine Arbeit versteht, wird gewiß auf einen Preis von mehr als 200 fl. raten. Ich meines Teils bin überzeugt, daß mir's mit dem Stimmen und der Arbeit Keiner weder in Deutschland noch in Wälschland nachmacht." Um nicht ruhmredig zu scheinen, zitiert er eine Stelle aus einem Schreiben des Nürnberger Ratsherrn Hieronymus Schürstab an den Herzog; es heißt darin:

„Was den Posaunenmacher Neuschel betreffen thut, so hat mein Vater Leo die Arbeit, so er für Ew. fürstlichen Gnaden allbereits gefertigt, gesehen, die wahrlich sehr säuberlich und schön ist. Er will aber von den 160 Floren gar nichts fallen lassen, zeigt daneben an, er habe königlicher Würde zu Dänemark nur 10 wälsche und 10 deutsche Trompeten gemacht, dafür man ihm allhier, welches er beweisen will, 180 Gulden erlegt. Nun hat er für Ew. fürstl. Gn. solche deutsche und wälsche Trompeten verfertigt, dergleichen nie sollen gesehen worden sein. Ich verstehe mich wahrlich auf solch Thun nicht viel, aber meines Bedünkens sind sie sehr säuberlich, auch künstlich und mit seltsamen Zügen gemacht ..."

Der Handel blieb lange in der Schwebe. Immer in der Hoffnung, der Herzog werde sich noch entschließen, ließ Neuschel bei ihm anfragen, „ob an den Trompeten auch Fahnen sein, ob man sie auch bekleiden solle, mit welcher Farbe und ob mit Seide, oder wie Kaiser und Könige pflegten, mit Damastkat". Auch diesmal blieb eine bestimmte Antwort aus. Doch sollte der Meister unterdessen für den Herzog „verschiedene andere musikalische Instrumente verfertigen, Posaunen, Zwergpfeifen, elfenbeinerne Zinken, deutsche und

wälsche, Krummhörner, Rauschpfeifen und andere". Mit den Streitigkeiten kam der Herbst 1545 heran und Neuschel versuchte nochmals, seine Forderungen dem Herzog offen darzulegen; er teilte ihm deshalb mit, „daß er für 12 deutsche und 12 wälsche Trompeten nebst 2 Heerpauken vom König von Polen 200 fl., vom Markgrafen Joachim von Brandenburg für 12 ganz ähnliche, wie die für den Herzog 96 fl. und vom Kurfürsten von Sachsen für 12 schlechte, d. h. einfache deutsche Trompeten, 85 fl. gezahlt erhalten habe. Auch möge der Herzog bedenken, daß die Anfertigung und das Zusammenstimmen von 12 Trompeten, wenn sie völlig fehlerfrei sein sollten, fast ein halbes Jahr Zeit erforderten, und die Preise für Silber, Messing und dergl. sehr hoch seien". Selbst diese Vorstellungen konnten den Herzog nicht umstimmen, und so scheint der ganze Handel nicht zustande gekommen zu sein, obwohl der Meister in den dabei verstrichenen vier Jahren die Instrumente angefertigt hatte und dem Herzog versprach: „6 große zusammenstimmende Posaunen und eine Mittelposaune zu machen für Rheinische 89 Gulden, wofür ihm der Kurfürst am Rhein, Otto Heinrich, der Landgraf von Hessen, die Könige von Polen und von England immer 100 Thaler gegeben haben".

Der Herzog von Preußen war anscheinend der einzige, der die Neuschelschen Instrumente nicht ihrem Werte entsprechend bezahlen wollte, denn auch die Münchener Hofzahlamtsrechnungen[1]) registrieren unter den Ausgaben für die bayer. Hofkapelle ähnliche Preise. Einmal „am 17. Mai 1554 bezahlt Jörgen Neuschl von Nürnberg umb 10 welsch Trumetten aine per 10 gld. thut 100 fl." und andere Mal „am 27. November 1554 bezahlt Jörg Neischl Trummettenmacher zu Nurnberg um 10 große welsch Trumetten und ein Posthorn 142 fl. 6 sh."

Neben diesen zahlreichen auswärtigen Kunden hat aber auch seine Vaterstadt ihn mit Aufträgen bedacht; wissen wir doch, daß schon der alte Neuschel für die Türme der Stadt die Signalinstrumente lieferte. Die Rechnungen hierüber berichten: „1483/84 Horner auff den Türmen. *Edimus* 5 Schilling, 8 Heller dem Neuschel von dreien Horner auf alt Nurnberg außenlaufferthurn und tiergartnerthurm gehörende zu bessern. *Item* 42 ₰ N. wieder dem Neuschel für 14 Neuwe Horn je für eins 3 ₰ N. *Item* 5 Schilling 8 Heller aber (= wieder) dem Neuschel von 3 Horn zu bessern; ferner: *Item* 20 fl dem Neuschel trommetenmacher auf Trommeten. Sabato ante cantate 1499." [2])

Über die Absatzgebiete der Schnitzer'schen Fabrikate sind wir weniger gut unterrichtet. Veit Schnitzer erwähnt einmal in einem Brief[3]) an Kaiser Karl V., daß seine Vorfahren ihre Instrumente „hin und wider in und außerhalb des heiligen Reiches verkauft und damit ohne Ruhm zu melden das Lob vor anderen gehabt" haben. Für die Hofkapelle des Herzogs Ludwig in Stuttgart lieferte Anton Schnitzer im Dezember 1575 für 215 fl. Instrumente, die er teils selbst gefertigt, teils in Breslau und anderen Orten habe herrichten

[1]) Die Auszüge aus der Hofzahlamtsrechnungen finden sich abgedruckt bei **Sandberger**: „Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso", 1894.

[2]) Rechnungsbelege des Jahres 1499 im Kreisarchiv Nürnberg.

[3]) Urkunden und Regesten Nr. 11829.

lassen. Auch reparierte er vier alte Zinken für die Kapelle[1]). Die Münchener Hofkapelle bezog von Anthon Schnitzer mehrere Instrumente, wie die schon genannten Hofzahlamtsrechnungen ersehen lassen. 1567: „Anthonien Schnitzer Trumettenmacher in Nürnberg um 12 Trumetten für jede 10 Thaler mer für Zerung 12 fl. und allhie auslosung 6 fl. 10 ß thuet in allem 155 fl. 1 sh. 17", und 1576: Anthonien Schnitzer von Nürnberg per zwo Posaunen für Ihre fürstl. Gn. Laut der Zetl. bezahlt fl. 24." Der 1590 registrierte Eintrag „Anthonien Schnitzer Handelsmann zu Nürnberg bezallt ich per allheer geschickte 24 Neue Trompetten lauth der underschribnen Ztl. fl. 35" scheint mehr die Transportkosten im Auge zu haben, da der Preis von 35 fl. für 24 Trometten unmöglich stimmen kann; lesen wir doch: 1592 „*Item* bezalt dem Cesaro Bandinelly umb er in Nürnberg vom Antoni Schnitzer 18 neuwe trometen erkaufft und laut einer underschribnen Zetell fl. 152."

Diesen Einzelberichten schließt sich auch die Mitteilung Weigel's[2]) an, der erzählt, daß „die Nürnberger Meister bisher vor anderen dergestalt beglückt gewesen seien, daß ihre Arbeiten fast an die meisten Kur- und Fürstenhöfe und in großer Menge nach Spanien, Frankreich, Dänemark, Holland, sogar nach Moskau verführt wurden." Und die Römer beziehen zu Palestrina's Zeit ihre Posaunen, Flöten und Krummhörner aus Nürnberg, wie Herzog Ernst von Bayern seinem Bruder Wilhelm V., für den er in Rom unter anderem Instrumente erwerben soll, 1574 berichtet[3]).

Die äußerst große Zahl der Aufträge, die, wie eben gezeigt, von überall her in den Werkstätten der Neuschel und Schnitzer einliefen, muß Staunen erregen und zwingt, nach Gründen für diese mannigfachen Bestellungen zu forschen. Die Erklärung ist in dem Entstehen einer neuen Musikpraxis zu suchen. Das Aufkommen der chorischen Instrumentalbesetzung läßt die von früher her vorhandenen Instrumente rasch veralten und weniger gut brauchbar werden.

Wo man immer mit der Zeit mitgehen wollte, mußte man sich den neuen Anforderungen entsprechende Instrumente verschaffen bei solchen Instrumentenmachern, die den Ansprüchen der modernen Musik Rechnung zu tragen verstanden.

Von den in der Werkstatt der Neuschel gefertigten Instrumenten läßt sich nur eine Posaune von Jörg Neuschel 1557 nachweisen[4]). Ein merkwürdiger Umstand, daß gerade von ihnen, die fast alle Fürstenhöfe mit ihren Erzeugnissen versorgten und dem kaiserlichen Hofe so zahlreiche Instrumente lieferten, sich sonst nichts erhalten zu haben scheint. Dafür entschädigen uns einige Instrumente der Familie Schnitzer.

---

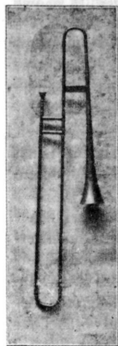
[1]) „Die Hofkantorei unter Herzog Christoph" (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, 7. Jahrgang 1898, 1900).

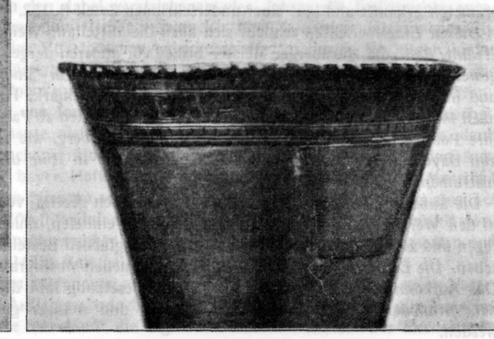
[2]) Christ. Weigel: Abbildung der gemein nützlichen Hauptstände von denen Regenten und ihren so in Friedens- als in Kriegszeiten zugeordneten Bedienten an bis auf alle Künstler und Handwerker nach jeder Amt- und Berufsverrichtungen meist nach dem Leben gezeichnet und in Kupfer gebracht. Regensburg 1698.

[3]) B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, 1912.

[4]) Museum Boston (aus Coll. Galpin s., *Old English Instruments of music pl. XIV*).

Das älteste der **nachweisbar erhaltenen Instrumente** ist die im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrte Messingposaune von Erasmus Schnitzer (siehe Abb.). Sie trägt am Stürzenrand die Bezeichnung: *Erasmus Schnitzer De Nurm. M. DLI* und ist vermutlich die älteste datierte und signierte erhaltene Zugposaune (Durchmesser: 10,5 cm; Höhe: 1,14 m Gesamtröhrenlänge 1,74 m, Mensurweite: 13 mm). Der Schallbecher hat wenig Verzierungen, der Verbindungssteg ist aus Messing. Die Posaune hat Anwendung der sieben Züge, steht in B und hat eng mensurierte Röhre. Trotzdem das ursprüngliche Mundstück fehlt und durch ein modernes ersetzt ist — leider sind alle originalen Mundstücke der älteren Blechinstrumente des Germa-





nischen Museums verloren — gibt das Instrument einen kräftigen, klaren und weittragenden, durchdringenden Ton. Der Klang ist nicht so weich und schmelzvoll wie der der heutigen Posaune; die enge Mensur macht ihn hell und durchdringend. Bei der Bestimmung des Klangcharakters spielt naturgemäß das Mundstück eine große Rolle; denn flache, eng gebohrte Mundstücke begünstigen die Hervorbringung hoher Töne, weite Mundstücke mittlerer und tiefer Töne. Wenn man bedenkt, daß die Naturtrompeten nur in hoher Tonlage diatonisch zu brauchen sind, so versteht man, daß alle erhaltenen originalen Mundstücke sehr flach und eng, also besonders für die hohen Regionen des Instrumentes geeignet waren. Daß dasselbe auch für die Mundstücke der Posaunen gilt, für die ja nach Erfindung der Zugeinrichtung der obige Grund entfällt, bestätigte mir in freundlicher Weise der ausgezeichnete Kenner alter Instrumente Paul de Wit. So würden natürlich auch die hohen Töne der Erasmus Schnitzer'schen Posaune noch klarer werden, wenn das originale Mundstück, flach und enggebohrt, vorhanden wäre.

Eine Posaune von A. Schnitzer aus dem Jahre 1579 verwahrt das *Museo Civico* in Verona[1]). Schlosser[2]) macht in seinem Katalog darauf aufmerksam.

Das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt als Unikum eine silberne Fanfarentrompete von Anton Schnitzer 1581. Das Instrument ist mit dem Zeichen der Krone versehen und nach Schlosser's Angaben eine sehr schöne sorgfältige Arbeit, mit graviertem, schuppenartigem Ornament, vergoldeten Knäufen und Beschlägen, einwindig, ohne Verbindungssteg. Abbildungen des reich verzierten Bechers sind in Schlosser's Katalog zu sehen. Das originale Mundstück mit breitem Rand ist vorhanden. Zur Befestigung des Fahnentuches sind zwei Oesen angebracht. Diese Trompete ist jedenfalls identisch mit der im Ambraser Inventar 1596 genannten: „Ain ganz silberne trometen, die absacz verguldt." Leider ist das Instrument noch nicht untersucht. Es wäre wichtig, einmal einen Vergleich mit anderen Trompeten, alten und neuen, durchzuführen, zumal dies Schnitzer'sche Prachtstück aus Silber ist. Darf man allerdings dem Praktiker Altenburg[3]) glauben, so bringt das kostbare Material dem Klang des Instrumentes keinen Vorteil ein, im Gegenteil: die Dichtigkeit des Silbers hindert die gute Treibung der Röhren. In dem schon erwähnten *Museo Civico* zu Verona weist Schlosser noch eine A. Schnitzersche Posaune aus dem Jahre 1585 nach.

Eine bezeichnete Es-Trompete des Meisters vom Jahre 1598 befindet sich im Museum der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien und ist im Katalog von Eusebius Mandyczewski Nr. 181) abgebildet. Die Leipziger Allg. musikal. Zeitung (Jahrgang 1826, Nr. 39) enthält ebenfalls eine Abbildung dieser Trompete, die Gold- und Silberverzierungen aufweist und deren Röhre in verschiedenen Windungen zusammengeschlungen ist. Auch hier fehlen Untersuchungen über Klangcharakter und etwaige Besonderheiten, verursacht durch die eigenartige Bauweise.

Das Museum des Pariser Konservatoriums bewahrt eine Trompete des Anton Schnitzer von 1599 auf[4]).

Schon ins 17. Jahrhundert 1612 gehört eine Quartbaßposaune vom Nürnberger Meister Jobst Schnitzer. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Kinsky-Köln ist dieses Instrument sehr sorgfältig gearbeitet und insofern ein Unikum, als es bereits Doppelzugröhre aufweist, die bisher erst für eine Erfindung vom Anfang des 19. Jahrhunderts gehalten wurden. Die Stürze ist ziemlich eng ausladend (Durchmesser 12½ cm.) Im Katalog des Musikhistor. Museums von W. Heyer, Köln wird das Instrument unter Nr. 1908 so beschrieben:

Baßposaune (Quartposaune) in *F* mit gravierter Inschrift auf dem aufgelegten Stürzenrand: „*JOBST SCHNITZER NURM. M. DC XII*" (1612). Marke: Eine Krone und ein Wappen mit den Initialen *I. S.* Der Stürzenrand

[1]) Fachkatalog der Ausstellung Wien 1892 (Italien).

[2]) Julius Schlosser: Die Sammlung alter Musikinstrumente (Kunsthistorisches Museum Wien) 1920.

[3]) Joh. Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. 1795, Neudruck 1911.

[4]) E. Euting: Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert, 1899.

außerdem mit schönen Gravierungen verziert. Gesamtröhrenlänge 3,80 m. Höhe 1,15 m. Mensurweite 13 mm.

Die Posaune ging aus der Sammlung Paul de Wits, der das Instrument in seinen „Perlen“ abbildet, ans Heyer'sche Museum nach Köln über, das 1905 die dritte Sammlung de Wits ankaufte.

Die genannten Instrumente sind die einzigen von unseren Meistern gefertigten, die sich als erhalten nachweisen lassen. Die Kataloge der Sammlungen Berlin, Köln, Kopenhagen, Basel, Wien und Brüssel enthalten jedenfalls keine weiteren Posaunen und Trompeten von Neuschel und Schnitzer. Auch die anderen Instrumente wie Zinken, Clareten, Krummhörner, die von den Neuschel und Schnitzer hergestellt wurden, scheinen sich nicht in die Gegenwart hinübergerettet zu haben; so ist eine Beschreibung unmöglich. Es ist aber kein Grund anzunehmen, daß diese Instrumente von den aus jener Zeit beschriebenen und erhaltenen wesentlich abgewichen wären. Nicht mehr erhalten sind folgende von Schlosser in seinem Katalog als Nürnberger Fabrikate erwähnten Instrumente.

Erzherzog Ferdinand († 1596) besaß in der für den praktischen Gebrauch bestimmten Innsbrucker Musikkammer: „Vier neue Trometten und ain pusaunenmundstückh von Nürnberg erkhauft.“ Auch werden dort verzeichnet „2 pusaunen, khauft von Geörgen Wagger von Nürnberg“ und „Ain quartpusaun, Drei tenorpusaun, Vier trometten, Dise sein von Nürnberg erkhauft worden“. In der Kunstkammer befand sich 1596 außerdem noch: „ain kupferne pusaun, die absecz vergult, die noch 1788 im Inventar vorkommt, wo auch ihre Aufschrift „Macht Antoni Schnitzer zu Nurnberg 1579“ mitgeteilt ist. Das Instrument fehlt bereits 1806 im Inventar der Sammlung und ist nicht mehr nachweisbar.

Zur Festlegung des Zeitpunktes, an dem der „Trombone“ die Zugeinrichtung erhalten hat, liefern unsere Untersuchungen kein Material. Doch ist es auch uns wahrscheinlich, daß die Erfindung, die längst vor Virdung und Agricola gemacht sein muß, ins spätere 15. Jahrhundert fällt. Sie jedoch dem älteren Neuschel zuzuschreiben, wie Rettberg[1]) im Zusammenhang mit einer von ihm nicht belegten Notiz, Neuschel habe 1498 die Posaune wesentlich verbessert, gerne wollte, geht wohl deshalb nicht an, da nicht nur die Rettberg bekannte Wolffeg'sche Bilderhandschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts, sondern auch ein Londoner Gemälde des bereits 1495 verstorbenen Matteo di Giovanni — auf das Sachs hinweist[2]) — die Zugeinrichtung am Instrument deutlich erkennen lassen.

Praetorius[3]), der eifrige Verfechter der neuen Praxis des 17. Jahrhunderts, der doch aber manchen wichtigen Bericht über „die Alten“ des 16. Jahrhunderts auf uns gebracht hat, schildert die musikalischen Fähigkeiten der Instrumente so wie sie zu seiner Zeit waren:

[1]) Georg v. Rettberg: „Zur Geschichte der Musikinstrumente“ im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Nürnberg 1860.
[2]) Handbuch der Musikinstrumentenkunde 1920.
[3]) Michael Praetorius: Syntagma II. Teil, 1618. Neudruck 1884.

„Weil bei den Alten das Concertieren und mit allerhand Instrumenten zugleich ineinander zu musicieren nicht gebräuchlich gewesen, sind die blasenden Instrumente von den Instrumenten-Machern sehr unterschiedlich, eins hoch, das andere niedrig intoniert und gemacht worden. Denn je höher ein Instrument *in suo modo* u. *genere*, als Zinken, Schalmeyen und Diskantgeigen intoniert sein, je frischer sie lauten und resonieren; dagegen, je tiefer die Posaunen, Fagotten gestimmt sind, je gravitätischer und prächtiger sie einher prangen.

Es ist aber sonderlich dies instrumentum musicum (Posaune) vor anderen Blasenden Instrumenten überall in allerlei Consorten und Concerten wohl zu gebrauchen, sintemal es nach allerlei Tönen und etwas höher und niedriger, nicht allein durch Aufsteckung und Abnehmung der Krummbügel und anderen aufgesteckten Stücken, sondern auch mit dem Mund und Wind ohne Aufsteckung der Krummbögen allein durch den Ansatz und Mundstück, von einem geübten und erfahrenen Künstler nach seinem Gefallen *per tonos et semitonia* gezwungen und gebracht werden kann: welches sich auf anderen Instrumenten, deren Löcher mit den Fingern reguliert werden müssen, nicht tun läßt." Über die damaligen Trompeten sagt er: „Trommet ist ein herrliches Instrument, wenn ein guter Meister, der es wohl und künstlich zwingen und regieren kann, darüber kommt und ist gleich zu verwenden, da man ohne einige Züge (damit sonst die Posaunen regiert werden) auf diesem Instrument in der Höhe fast alle *Tonos* nacheinander, auch einige *semitonia* haben und allerlei Melodien zuwege bringen kann."

Derselbe Schriftsteller spricht auch (T. 3) über eine Verwendung der Trompete zu künstlerischen Zwecken, wenn er in bezug auf die „Lateinischen und Teutschen *Cantiones in Polyhymnia, nim: Tubicinia & Tympanistria*" redet: „Daselbsten man *ad Placitum* die Trommeter und Heerpaucker in denen Kirchen, da es zu verantworten, darzu adhibieren und gebrauchen kan." „Es sind aber diese Concert-Gesänge also und dergestalt anzuordnen, daß fünff, sechs oder sieben Trommeter neben oder ohne einen Heerpaucker, an einem sondern Ort, nahe bei der Kirchen gestellet werden: damit, wenn sie in der Kirchen stehen, der starke Schall und Hall der Trommeten die ganze Music nicht überschreye und übertäube, sondern ein theil neben dem andern, vornemblich und eigentlich gehört werden könne."

Für Praetorius, in dessen Werk sich ja in so eigenartiger Weise die deutsche Renaissance des 16. Jahrhunderts mit dem neuen venetianischen Barock durchdringt, ist die alte Praxis, Blasinstrumente, je nach ihrer Fähigkeit an der großen Musik — Motetten Lasso's etwa — teilnehmen zu lassen, noch lebendig, wenn er daneben auch schon die mehr barocken Vorschriften zur Mischung von Vokal- und Instrumentalstimmen kennt. Von seinen Orchestertypen hat das frühere 16. Jahrhundert die Gabrieli-Besetzung mit den Posaunen als charakteristischer Sondergruppe innerhalb des Orchesters noch nicht gehabt. Dagegen darf man annehmen, daß der verschmelzende Gesamtklang eines ausschließlich aus Instrumenten derselben Gattung gebildeten Ensembles schon seit 1500 in Deutschland besonders bevorzugt war. Diese Besetzung des „Renaissance-Orchesters" entstammte einmal den weltlichen Formen der Fanfaren und Tänze, welche um jene Zeit immer kunstmäßiger wurden, anderseits erforderte auch die große geistliche Musik der späteren Niederländer, wenn man sie instrumental begleiten oder ganz ohne Singstimmen aufführen wollte, einen möglichst homogenen Orchesterklang.

In die Entwicklung zu diesem Orchestertyp hin fällt auch die Erfindung des Zuges an der Posaune. Sie war überhaupt eine Vorbedingung für die Bil-

dung von kunstfähigen Trompeten- und Posaunenchören, da sie erst die Tiefe des Instruments für diatonisches Spiel erschloß. Aber auch den anderen Bläserfamilien kam das neue Zuginstrument zugute und half dem durchgehenden Mangel an klangkräftigen, verwendungsfähigen Bläserbässen ab, indem es sich ohne allzu schwere Störung des einheitlichen Gesamtklanges nicht nur mit Zinken, sondern sogar zusammen mit reinen Holzblasinstrumenten gebrauchen ließ.

Um 1500, als der alte Neuschel wirkte, war der Aufstieg der Renaissancebesetzung in Deutschland bereits entschieden. Seine sozialen Träger waren die Stadtpfeifer, welche auch später noch, als das Klangideal wieder gewechselt hatte, auf lange Zeit hinaus Wahrer der Renaissancetraditionen blieben. In ihren Händen finden wir zunächst die Posaunen und Trompeten. Die amtliche Tätigkeit dieser Leute, die dem Rat der Stadt unterstanden und für diesen eine zuverlässige, stetige Musiktruppe bildeten, ist schon deshalb für uns von besonderem Interesse, weil auch unsere Meister als Musikanten im Solde der Stadt waren. Sie bestand im Aufwarten bei allen städtischen Feierlichkeiten, wie Aufzügen, Banketten, Ratswahl, wobei sie sich meist vom sogenannten Pfeifferstuhl, einer Balustrade, die sich in allen alten Festsälen erhalten hat, vernehmen ließen oder sie bliesen von einem kleinen Balkon herab. So wird schon 1433 anläßlich der Kaiserkrönung Sigmunds berichtet, daß die Pfeiffer und Posauner vom Sebalduschor herabmusizierten[1]).

Als am 26. Mai 1488[1]) in Nürnberg bekannt wurde, daß Kaiser Maximilian in Brügge aus der Haft entlassen sei, wurden auf Anordnung des Rates

„da es drei gen nacht schlug" — um 5 h — „hie in allen kirchen und clostern alle glocken geleutet und *te deum laudamus* gesungen, zwei Freudenfeuer eins auf der vesten und das ander am markt angezunt, und von den statpfeifern und trumetern auf dem portal unser lieben frauen capellen gestanden, gehofiert und auch des keisers nachthorn auf dem simbeln turn geblasen."

Wenn den Stadtpfeiffern neben der amtlichen Tätigkeit auch privater Dienst gestattet war, so bestand derselbe in der Hauptsache in der Aufwartung bei Hochzeiten. Dabei wird meist unterschieden zwischen großem und kleinem Spiel. Mit letzterem ist im Gegensatz zur Bläserbesetzung (Zinken, Posaunen, Schnabelflöte, Bomhardt, bisweilen auch Sackpfeife) die Besetzung mit Saiteninstrumenten (Violen, Lauten) gemeint, die gelegentlich auch als „stilles Spiel" bezeichnet wird. Der Nürnberger Rat war besonders darauf bedacht, sich in seinen Stadtpfeiffern eine tüchtige, ja künstlerisch bedeutende Stadtkapelle zur Verwendung bei festlichen Anlässen heranzuziehen; das zeigt ein Ratsverlaß gegen Ende des Jahrhunderts, der bestimmt, daß die Stadtpfeiffer Sonntags früh im Rathaus zu üben haben. Zahlreich sind deshalb auch die Ausgaben, die die Stadt in ihren Rechnungen für diese Musikanten zu buchen hatte. Gelegentlich halfen die Stadtpfeiffer wohl auch bei Theateraufführungen aus; Hampe[2]) erwähnt, daß bei einer Aufführung des Stückes „Hölle" von

---

[1]) **Mummenhoff**: In „Festschrift zum 8. deutschen Sängerbundesfest in Nürnberg" 1912.
[2]) Theod. Hampe: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 1806. 1900.

den Schembartläufern „auch ein trumeter sampt meiner herren trumeter der Neuschl und seine Gesellen mittun sollten". Leider wird über die nähere Beteiligung bei dieser Aufführung nichts gesagt.

Ob die Stadtpfeiffer auch das sogenannte Abblasen vom Turm auszuführen hatten und ob dieser Brauch zu jener Zeit in Nürnberg üblich war, läßt sich quellenmäßig nicht feststellen; für die erste Zeit des 16. Jahrhunderts wird es nicht anzunehmen sein. Doch kannte man das „Neujahrsblasen", das in einem Ratsverlaß vom 31. Dezember 1631 als „altherkömmlich" bezeichnet und aufs neue geregelt wird. Das Abblasen vom Turm zu bestimmten Stunden des Tages wird in Leipzig 1599[1]) eingeführt. Die Stadtpfeiffer hatten „um die 10. Stunde zur Ehre Gottes" von den Zinnen des Rathauses abzublasen. Das erste verbürgte Turmblasen in Bautzen[2]) fand bereits 1584 statt. Auch das großstädtische Nürnberg wird — das darf man wohl trotz des Fehlens quellenmäßiger Belege annehmen — diese allgemein verbreitete Übung gekannt haben. Gerade die Erasmus Schnitzer'sche Posaune scheint wegen ihres harten, durchdringenden Tones sich zum Abblasen besonders geeignet zu haben.

Wenn auch schon ins 17. Jahrhundert zu rechnen, mag doch als weiterer Beleg für die oben geschilderte Tätigkeit der Stadtpfeiffer noch folgende Mitteilung[3]) erwähnt werden:

„Als am 31. August 1619 die Nachricht von der Königswahl Ferdinands II. in Nürnberg eintraf, wurde nach Anordnung des Rats in den Kirchen das te deum laudamus ‚figuraliter' gesungen, mit allen Glocken, auch mit dem silbernen Glöcklein bei St. Lorenz geläutet und nach dem Läuten bliesen die Stadtpfeiffer dreimal eine Viertelstunde lang von einer neuen Stube des Rathauses aus ‚mit ihren Instrumenten, Zinken und Posaunen'."

Die Instrumente der Stadtpfeiffer waren zum Teil Eigentum der Stadt, zum Teil gehörten sie den betreffenden Musikanten selbst, in welchem Fall jedoch die Stadt einen Beitrag zur Anschaffung leistete[4]).

Nachrichten über ständige Verwendung eigentlicher Instrumentalmusik an den Höfen haben wir erst für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zuvor werden nur Sängerchöre gehalten und die Instrumentisten gehören nicht zur „Kunstmusik". So war die Trompete zunächst wohl nur für Signale, Fanfaren und dergleichen bei festlichen und feierlichen Anlässen aller Art zu verwenden. Ungezählte Belege sprechen dafür. Der Trompeter durfte bei der Tafel nicht fehlen, sei es als Aufwärter und Aufforderer zum Mittagstisch oder als Unterstützer bei der Tafelmusik, besonders bei größeren Veranstaltungen festlichen Charakters, wie Hochzeiten und Fürstenbesuchen, war er unentbehrlich. Auch in der Kirche trat er in ähnlicher Funktion auf, und man braucht noch durchaus nicht auf Beteiligung an der großen Musik zu schließen,

---

[1]) P. Küppers: Zur Geschichte des Musikinstrumentenmacher-Gewerbes besonders in Leipzig 1886.
[2]) H. Biehle: Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen, 1923.
[3]) E. Mummenhoff: In „Festschrift zum 8. deutschen Sängerbundesfest in Nürnberg", 1912.
[4]) Ratsverlaß 1624, Nr. 8, fol. 5, Ratsverl. 1620, Nr. 10.

wenn man bei Garzoni[1]) liest, daß 1475 bei der Vermählung des Costanzo Sforza mit Camilla von Aragon in Pesaro die Messe mit Orgel und Trompetenklang und Paukenschall gefeiert wurde. Höhere Anforderungen an die Trompeter sind belegt in dem Bericht über die Hochzeit des Herzogs Johann mit Sofie von Mecklenburg am 1. März 1500 zu Torgau[2]). Wieder wirken die Trompeter in der Kirchenmusik mit, aber auch selbständig in der Darbietung kunstvoll gesetzter Tänze; ja schließlich waren sie nebst Orgel, Posaunen, Pfeifen und anderen Instrumenten in einem in der Kirche gesungenen Tedeum beschäftigt. Ob wir es hier schon mit virtuosen Leistungen des Clarinblasens zu tun haben, geht aus der Notiz nicht hervor. Gewiß hat aber um diese Zeit eine Entwicklung vom Fanfaren- und Heertrompeter zur Kunstmusik hin stattgefunden. So wird z. B. 1560 in der Württembergischen Hofkantorei unter Herzog Christoph die Aufgabe der Trompeter schlechtweg mit folgenden Worten gekennzeichnet: „so in der Kapelle zum Gesang blasen"[3]). Will man diese Entwicklung verfolgen, so hat man jedoch zu bedenken, daß schon der Antwerpener Altar Memlings Trompete und Posaunen (ohne Zug) im Orchester vorführt, die hier schwerlich etwas anderes als Figuralmusik und die also nur durch „Clarinblasen" spielen können. Auch die große, ungeschlachte, zuglose Trompete, die wir auf einer Miniatur des 15. Jahrhunderts im Verein mit 5 Sängern und 12 anderen Instrumenten bei der Ausführung einer Figuralmusik abgebildet finden[4]), kann sich nicht anders betätigt haben.

Für die chromatische Zugposaune war die Mitwirkung an der großen Kunstmusik wohl von vornherein selbstverständlich. Ob jedoch 1468 die Motette bei der Hochzeit des Burgundischen Herzogs zu Brügge auf Schalmeien und Zugposaunen oder nach Art der Antwerpener Bilder auf nicht ausziehbaren Trombonen ausgeführt wurde[5]), läßt sich wohl kaum entscheiden. Gewiß waren jedoch die Instrumente des schon erwähnten Torgauer Festes vom Jahre 1500 Zugposaunen. Sie sind ausgiebig in der Figuralmusik beschäftigt: „Dienstag wurden 12 Messen gesungen mit Hilfe der orgell, dreyer posaunen und eines zincken, desgleichen vier Crumhorner zum positiv fast lustig zu hören". Am Aschermittwoch hat man „vf zweyen pfeiffen und einer posaunen gesetzte mutete geblasen". Die Zusammenstellung von Pfeiffen, Zinken und Posaunen kommt überhaupt häufig vor. Die Hochzeit des Markgrafen Casimir von Brandenburg mit Dorothea Pfalzgräfin bei Rhein[1]), die auf dem Reichstag zu Augsburg 1518 gefeiert wurde, ist mit „großer Solemnität und Zierheit und sonderlichen durch key. M. Cantores, Organisten, Posauner und Zinkenblaser triumphlich gehalten worden".

Hier kann mit Sicherheit auf die Beteiligung Neuschel'scher Instrumente

---

[1]) Th. Garzoni: Allgemeiner Schauplatz aller Kunst, Professionen und Handwerker, 1659.

[2]) O. Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., 1910.

[3]) „Die Hofkantorei unter Herzog Christoph" (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, 7. Jahrgang 1898, 1900).

[4]) Droz und Thibault. Poètes et musicicus du XV[e] siècle. Paris 1924.

[5]) Stainer: „*Dufay and his Contemporaries*"., 1898.

geschlossen werden, da der Meister gerade um diese Zeit für den kaiserlichen Hof vollbeschäftigt ist und kurz zuvor mit dem Kaiser mündlich wegen Instrumentenlieferungen unterhandelt hatte. Doch finden wir für die Verwendung seiner so zahlreich gelieferten Posaunen sonst nirgends einen ausdrücklichen Hinweis, nicht einmal in den Berichten über die Hofkapelle Maximilians[1]).

Die Leistungsfähigkeit einer Hofkapelle ersehen wir aus der ausführlichen Schilderung des bayerischen Hofmusikus Massimo Troiano von der Hochzeit Albrechts V. mit Renate von Lothringen 1568 in München[2]). Nach einleitenden Trompetenfanfaren eröffnete man das Festmahl durch eine achtstimmige Schlachtmusik von Annibale Padovano auf Posaunen und Kornetten. Zum ersten Gang gab es eine siebenstimmige Motette von Lasso für die gleichen Instrumente, zum zweiten Gang ein sechsstimmiges Madrigal von A. Striggio für 6 große Posaunen, von denen der Baß eine Oktave tiefer klang als gewöhnliche Posaunen; beim Fisch eine 6stimmige Motette von Cipriano de Rore für Bratschen, beim Braten einen 12stimmigen Satz von A. Padovano für Bratschen, Posaunen, ein Kornett und ein regale dolce. Zum 5. und 6. Gang: Große Musik. 1 Cembalo, 1 Posaune, 1 Flöte, 1 Laute, 1 Cornamusa, 1 cornetto muto, 1 Gambe, 1 piffaro. Beim Konfekt sang die ganze Kapelle. Einige Tage darauf wurde zur Tafel, als man das Obst auftrug, achtstimmig mit 8 Gamben, 8 Bratschen, 1 Fagott, 1 Cornamuse (s. v. w. Dudelsack), ein cornetto muto, 1 cornetto alto, 1 cornetto grosso storto, 1. Kornett, 1 Pfeife, 1 Dolcian (Fagott) und 1 Posaune musiziert[3]); ebenso musizierte man 6stimmige Noresken (= Moresquen) von Lasso mit Gesang und Pfeifenspiel; ein Werk von Striggio wurde von 40 Mann ausgeführt, die in folgender Weise verteilt waren: 8 Posaunen, 8 viole da arco, 8 große Flöten, 1 Cembalo (instrumento da penna), 1 große Laute, und die übrigen Vokalstimmen. Diese stattliche Schilderung, die auch der Küche des betreffenden Fürsten alle Ehre macht, gewährt, wenn man sie als vollgültig nehmen darf, einen Einblick in die Praxis der Hofkapelle bei Festlichkeiten. Wir wissen ja, daß für die Münchener Kapelle die kaiserliche Hofkantorei vorbildlich war, die unter Kaiser Maximilian einen ganz besonderen Ruf hatte, wohl auch dadurch, daß an ihr seit 1496 für lange Zeit Heinrich Isaac wirkte. In der Geschichte dieser Kapelle[4]) lesen wir, daß der Kaiser alle Neuerungen auf dem Gebiete der Musik berücksichtigte und neu erfundene Instrumente von ihm stets erworben wurden[5]).

Ein Instrumentenverzeichnis aus dem Jahre 1570[6]) etwa zeigt, daß die mehrstimmige Tanzliteratur der Zeit und mehrstimmige Vokalkompositionen

[1]) Fr. Waldner: Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck 1490—1519 unter Maximilian I. Monatshefte für Musikgeschichte, 1897/98.
[2]) O. Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., 1910.
[3]) Dies wird wohl eine „heimbliche Tafelmusik" gewesen sein mit gedämpfter Posaune (gestopftes Horn!).
[4]) L. v. Köchel: Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1553—1867; 1868.
[5]) Fr Waldner: Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck 1490—1519 unter Maximilian I. Monatshefte für Musikgeschichte 1997/98.
[6]) A. Aber: Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern, 1921.

von einer Hofkapelle recht gut gespielt werden konnten. Es werden da aufgezählt: „5 stille zinnken, 4 krumme neue zinnken, 3 krumme alte Zinken, 2 vagandt (= vagant, d. h. oberste Stimme im Bläserchor) zinnken, 2 aldt posaunen, 1 Baß pomhardt, 8 Krummhörner, 1 futter schreipfeiffen, 1 futter alte schwitżer pfeiffen". Diese chorische Besetzung der deutschen Renaissance im 16. Jahrhundert, also hauptsächlich der Zeit Stengel's und der Schnitzler, die sich bemüht, die Einzelstimme im Gesamtklang möglichst verschmelzen zu lassen, wäre für die große geistliche Musik zur Zeit der sogenannten ersten Niederländischen Schule (Dufay) noch ganz undenkbar gewesen. „Tenor" und „Contra" verlangen hier noch Isolierung aus dem Gesamtklang und infolgedessen Besetzung durch charakteristisch voneinander sich abhebende Instrumente. So mischte man Vokal- und ganz verschiedenartige Instrumentalstimmen, wie es die Darstellungen des Genter und Antwerpener Altars zeigen. Mit dem Aufkommen des eigentlichen „niederländischen" Chorklangs der Obrecht und Josquin wurde diese „mittelalterliche" Praxis unmöglich. Wie nunmehr schon die Einführung des fugierten Satzes bezeugt, verschwinden die Sonderaufgaben und konstitutiven Sonderbedeutungen der einzelnen Stimmgattungen und das Ensemble wird in allen Teilen einheitlich und gleichmäßig durchgebildet. Für die Stimmen, die jetzt gleichberechtigt in Wechselwirkung miteinander stehen, wird Klangverwandtschaft, im Falle instrumentaler Ausführung also Besetzung mit Instrumenten einer Gattung nötig. So baute man jedes Instrument in verschiedener Größe und verwendet beim Ensemblespiel möglichst Instrumente derselben Art. Es bilden z. B. die Diskantposaune in *B*, die Altposaune in *F*, die gemeine rechte Posaune in *B*, die Quartposaune in *F*, die Quintposaune in *Es* und die Oktavposaune in *B* eine Familie, die miteinander musiziert[1]). Doch ist das Ideal der uniformen Instrumentalchöre im Anschluß an den Vokalstil praktisch schon infolge technischer Schwierigkeiten bei einzelnen Instrumenten (vgl. hohe Posaune, tiefe Blockflöte) wohl niemals ganz verwirklicht worden.

Daß auch Deutschland, u. a. über Isaac—Senfl, Anschluß an diesen Stil fand, sehen wir an der Münchener Hofkapelle[2]), deren Leitung seit etwa 1526 in Senfl's Händen lag. Zinkenisten und Posauner werden dort je nach den vorwaltenden Umständen die Aufführung der Werke von Josquin, Isaac Brumel, Mouton, Willaert übernommen haben. Über die Besetzung der Werke Orlando's, die noch in ähnlicher Weise geschehen konnte, wissen wir durch Prätorius genau Bescheid[3]).

Eine Wandlung in der Besetzungspraxis, die auch die Verwendung der Posaune betrifft, ging in Italien, das ebenfalls Nürnberger Instrumente benützte, im Laufe des 16. Jahrhunderts vor sich. Hier entstand wohl in der venetianischen Schule ein neuer Besetzungstyp, über welchen wir sicherer unterrichtet sind als über den mittelalterlichen und renaissancemäßigen. G. Gabrieli war,

[1]) Handbuch der Musikinstrumentenkunde 1920.

[2]) A. Sandberger: Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso, 1894/95.

[3]) Michael Praetorius: Syntagma, II. Teil, 1618. Neudruck 1884.

soweit sich aus den Druckwerken jener Epoche schließen läßt, der erste Tonmeister, der in seinen Kompositionen ausdrückliche Vorschriften über die anzuwendenden Instrumente gab. Neben Zinken, Violine und Viola liebte er besonders die Posaune. Indessen genügte ihm ein uniformer Instrumentalchorklang nicht mehr. Die Mischung der verschiedenen Instrumentengattungen wird wieder Prinzip. Jedoch treten in seinem Orchester die einzelnen Gattungen in mehrstimmigen Chören auf, abweichend von der mittelalterlichen Praxis der charakteristischen Einzelstimmen, die Posaune sogar in drei- bis achtfacher Besetzung.

Die im vorhergehenden Abschnitt gegebene Darstellung läßt sich durch eine Reihe ikonographischer Zeugnisse belegen. Wenn auch die Kenntnis der Bildwerke nur ungenau ist und hier keineswegs die Absicht vorliegt, weitere Forschungen zu unternehmen, so können doch aus dem vorliegenden Material mit einiger Vorsicht wichtige Schlüsse gezogen werden, und zwar auf die Entwicklung

1. der Form der Instrumente,
2. der verschiedenen Zusammenstellungen der einzelnen Instrumente im Ensemble.

Für die folgende Darstellung wurde in erster Linie ein Aufsatz Leichtentritt's herangezogen[1]). Aber auch die Abbildungen bei Agricola, Virdung und Praetorius gehören hierher.

Der Form nach besehen zeigen die Posaunen bei Agricola und Virdung ziemlich enge Stürzen, während die Schallbecher der Posaunen bei Praetorius im Vergleich dazu viel breiter sind. Dürer bildet des öfteren lange und gerade Trompeten ab; auch seine Posaune hat ähnliche Gestalt, jedoch ist das Instrument durch seine Züge schon wesentlich gebessert, und im „Weißkunig" erscheint das Zugsystem bereits vollständig ausgebildet. Auch die Hochzeitsbläser bei Heinrich Aldegrever (1502—1555 zirka) haben eine Posaune mit eng auslaufender Stürze. Ebenso weist die Posaune auf dem Bild der musizierenden Engel vom Meister des Marienlebens (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) deutlich eine enge Stürze auf. Wir erkennen hier überall unschwer den Posaunentypus der erhaltenen Schnitzer'schen Posaune des Germanischen Museums, einer unbedingt vorbarocken Form.

Hinsichtlich der Besetzungen lassen sich nach den Bildwerken folgende drei Typen erkennen:

1. Die oben erwähnte „mittelalterliche" Besetzung mit charakteristischen Einzelstimmen (Dufay-Orchester).

a) Christusbild von Hans Memling in Antwerpen (etwa 1450):

Links:	Rechts:
3 Sänger, Schalmei, Posaune, Laute, Trumscheit, Handorgel, Psalterium.	3 Sänger, Bratsche, Harfe, Handorgel mit Blasebalg, Posaune, lange Trompete.

b) Abbildung einer Chor- und Orchesteraufführung des 15. Jahrhunderts bei Droz u. Thibault (a. a. O.): In der Mitte 5 Sänger links des Chorbuchs,

[1]) Hugo Leichtentritt: Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? Sammelband VII der Int. M. G. 1905/06.

im Halbkreis herum 12 Spieler mit 13 verschiedenen Instrumenten: Trommel und Blockflöte, große Trompete, Drehleier, Laute, Harfe, Portativ, Schalmei, Psalterium, Viola, Becken, Gemsenhorn, Geige.

c) Die singenden und spielenden Engel auf der Sängertribüne von Luca della Robbia im Dom-Museum zu Florenz (15. Jahrhundert): 2 lange Trompeten, eine kurze gewundene Trompete, eine Flöte, eine Harfe, Zithern, Portativ, Laute, 5 Tamburins, eine Anzahl kleiner Cymbeln oder Handschellen und Handpauken.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat zwar noch die gleiche Besetzung, nur erscheinen alle Instrumente mit Ausnahme der Posaune, die charakteristischerweise einfach besetzt ist, in mehrfacher Besetzung; man darf wohl annehmen, daß dies nur der Verstärkung dient. Ein Beispiel dafür ist

d) ein Bild des Meisters des Marienlebens (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) mit folgender Aufstellung der musizierenden Engel:

Links:	Rechts:
3 kleine Lauten, 3 Langflöten, 3 Harfen.	3 Sänger, vermutlich 3 Bratschen, 3 Lauten, 3 Zinken, 1 Posaune ohne Zug.

Leichtentritt erwähnt hier statt der Langflöten und Zinken Schalmeien, doch ist auf dem Bild von dem für die Schalmeien charakteristischen Rohrblatt nichts zu sehen. Im Gegenteil, der Mundansatz der Bläser läßt auf Langflöten bzw. Zinken schließen.

Wieder einfache Besetzung zeigt

e) Filippino Lippi auf seinem Fresko „Himmelfahrt" in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom (1487), auf welchem die musizierenden Engel so verteilt sind:

Links:	Rechts:
Tamburin, Posaune, ein Engel mit blasender Flöte u. gleichzeitig eine Art Bratsche	Doppelflöte, Triangel (viereckig), kleine Harfe oder Zither.

Mehrfaches Auftreten derselben Instrumente, also alte Besetzung noch im 16. Jahrhundert belegt Albrecht Altdorfer (1480—1536).

f) auf einer „Maria in der Glorie" in der Münchener Alten Pinakothek: Portativ, Streichinstrumente, Gamben, Lauten, Harfen, Flöten und Posaunen.

Einzelbesetzung jedenfalls für Kammermusik in dieser mittelalterlichen Art ist bei Garzoni zu sehen[1]) (deutsche Übersetzung S. 508). Dort findet sich

g) eine Abbildung, die drei Musikanten zeigt mit Laute, Harfe und Posaune; die Abbildungen stammen von Jost Amman von Zürich, der 1560 in Nürnberg Bürger wurde und als Zeichner für den Holzschnitt und als Maler sich einen Namen machte; er starb 1591 (Doppelmayr).

Eine etwas stärkere Besetzung dieser Art, die sowohl die alte Tradition fortführt, wie Einflüsse der Renaissancebesetzung zeigt, und schließlich zur barocken Kammerbesetzung hinüberleitet, ist die, welche

---

[1]) Th. Garzoni: Allgemeiner Schauplatz aller Kunst, Professionen und Handwerken 1659.

h) Pieter Lastman (1583—1633) auf seinem Gemälde „David im Tempel" (in der Gemäldegalerie Braunschweig) zeigt, wo König David mit der Harfe, dazu noch Sänger, 1 Bratsche, 1 Viola da Gamba, 1 großer Baßpommer, 1 Zugposaune und 1 Tamburin abgebildet sind.

2. Die uniforme oder annähernd uniforme Renaissancebesetzung, bei welcher die Posaune als Baß von Instrumentenfamilien auftritt, die selbst keinen rechten Baß besitzen. Dieser Typ begegnet zunächst in Italien, und zwar im 15. Jahrhundert in Florenz

a) auf dem Hochzeitsbild eines unbekannten Malers des 15. Jahrhunderts in der Zusammenstellung von 3 Flauti dolci mit 1 Posaune.

b) auf dem burgundischen Schachbrett (15. Jahrhundert) des *Museo nazionale* in Florenz; auch hier tanzt man nach einer Musik, von drei Schalmeien und 1 Posaune ausgeführt. Schließlich zeigt

c) ein anderes Hochzeitsbild der Florentiner Akademie aus derselben Zeit drei Trompeter und einen Posauner. Die Paare promenieren zu dieser Musik, die vielleicht einen Schreittanz spielt.

Ein ziemlich primitives, aber doch einigermaßen verschmelzendes Ensemble überliefert

d) Bernt Notke um 1496 auf dem Innenflügel des Johannesaltars (im Museum zu Lübeck) bei der Darstellung des Gastmahls des Herodes, das 2 Schalmeien und 1 Posaune zeigt[1]).

e) Bei der Hochzeitsmusik von Heinrich Aldegrever (1502—1555 etwa) finden wir eine völlige homogene Zusammenstellung der Instrumente, nämlich zwei Trompeten und eine zuglose Posaune. Unter die Renaissancebesetzung fällt auch

f) die Zusammenstellung der Schalmeyen, Zinken und Posaunen bei der Schiffsmusik Dürer's im Weißkunig; hierher gehört auch

g) der Triumphzug Maximilians I., welcher (nach des Kaisers eigenen Angaben von seinem Hofkaplan Marx Treitzsaurwein abgefaßt) unter den Darstellungen der vielen im kaiserlichen Sold stehenden Musikanten mit ihren namhaft gemachten Führern ein Ochsenfuhrwerk bringt, auf dem neben Sängern ein Zinkenist und ein Posaunist musizieren mit der Erläuterung: „Musica Cantorey. *Item* Herr Jorg Slakony (Bischof von Wien) solle Kapellmeister sein. *Item* unter den Posaunern solle der Stewdl Maister sein, unter den Zinken der Augustin", ferner einen von Ochsen gezogenen Wagen, besetzt mit einem Posaunisten, zwei Krummhorn- und zwei Schalmeibläsern und der Erläuterung: „Und der Neyschl sulle Maister (Pusaunenmaister) sein."

Große geistliche Musik vokal und instrumental in der Art der mittelalterlichen Bilder, aber doch mit uniformen Orchester belegt

h) die Ammerbachsche Orgeltabulatur von 1571, eine Holzschnittillustration, Darstellung eines Gastmahls: links vorn sind Musikanten aufgestellt, im ganzen neun Posaunisten, Zinken-, Flötenbläser und Sänger.

---

[1]) **Max Sauerlandt: Die Musik in 5 Jahrhunderten der Europäischen Malerei, 1922.**

3. Die Barockbesetzung: die Posaunen treten mehrfach auf und führen verschiedene Stimmen aus, bilden somit Farbengruppen im Orchester. Das zeigt uns

a) ein Bild des Johann Friedrich Pictorius 1594 in der Psalmodia Vespertina, das sich in größerem Format auf dem Titelblatt der Missae 4 vocum von Blasius Amon 1591 findet; es weist auf: 1 Querflöte, 2 Zinken, 1 Armgeige, 1 Kniegeige, 2 Posaunen, 1 Laute, 1 Cembalo. Wir sehen hier deutlich Anschluß an die mittelalterliche Besetzung, nur mit dem schon erwähnten Unterschied, daß die beiden Posaunen (wie wohl auch die Zinken) hier verschiedene Stimmen ausführen müssen.

Die doppelchörige Besetzung der Gabrieli-Art des italienischen Barock finden wir schließlich

b) bei Guido Reni (1574—1642) auf einem Fresko in S. Gregorio in Rom, wo er in der Mitte der Brüstung einer halbrunden Orgeltribüne drei stehende Sänger malt, links und rechts in zwei Gruppen das Orchester, und zwar:

Links:	Rechts:
Posaune, Geige, Flöte,	Posaune, Flöte, Geige
Tamburin, Laute.	Zinken, Laute. —

Im Gefolge der zweiten Gruppe bewegen sich gern die minderen Musiken der Folgezeit, der Stadtmusikanten usw.; sie gleichen sich jedoch mehr oder minder den Barockbesetzungen an, wobei Einzelstimmen bald mehr, bald weniger hervortreten; als Beleg dafür mag das Bild von Alsloot angesehen werden aus dem Jahr 1616, das Mahillon[1]) in seinem Katalog erwähnt und das dem Nationalmuseum zu Madrid gehört. Das Gemälde stellt dar: „*la procession de tous les ordres religieux de la ville d'Anvers le jour de la fete de la Vierge du Rosaire*". Dabei sind sechs Musiker mit ihren Instrumenten äußerst deutlich abgebildet: *un basson primitif* (Fagott), (eine Folge übrigens der durch Siegmund Schnitzer getroffenen Vervollkommnung), ein Altpommer, ein gewöhnliches Kornett (Tenor), eine Diskantschalmey, ein zweiter Altpommer und eine Posaune.

Aus den Quellen und der Darstellung ergibt sich zusammengefaßt:

In den Nürnberger Werkstätten entstehen fast alle in jener Zeit gebräuchlichen Blasinstrumente.

Die Nürnberger Instrumente sind allerorts begehrt und werden deshalb in nahezu alle zivilisierten Länder versandt.

Zugleich mit der zunehmenden Verwendung der Trompete in der Kunstmusik entsteht aus dem Gewerbe der Rotschmiede und Rotgießer ein eigentliches Trompetenmachergewerbe.

Die im Zusammenhang mit der Entwicklung der geistlichen Musik im 15. Jahrhundert (zweite und dritte Niederländische Schule) und mit der Aufnahme weltlicher Formen stattfindende Ausbildung der Posaunenfamilie stellt der Fabrikation neue Aufgaben; so muß u. a. besonders großes Gewicht auf

---

[1]) Victor Charles Mahillon: *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles* 1893—1912.

das Zusammenstimmen und Regulieren gelegt werden (vgl. S. 26 Abs. 3 den Wunsch des Kaisers).

Das spätmittelalterliche, das Renaissance- und das Barockensemble bilden stark unterschiedene Typen, die sich an der Verwendung der Posaune erkennen lassen:

Die Form der Posaune wechselt mit den verschiedenen Aufgaben, die dem Instrument zufallen. Für das mittelalterliche Instrument darf man charakteristischen, sich durchsetzenden Klang annehmen. Das Renaissancechorprinzip verlangt im Gegensatz dazu uncharakteristischen, klaren Ton, der mit den anderen Instrumenten derselben Gruppe leicht verschmelzen kann. Keinesfalls darf der Gesamtklang gestört werden. Das einzelne Instrument findet erst im Ensemble seine Bestimmung. Die Instrumentenmacher kommen diesen Forderungen nach und müssen ihr hauptsächliches Augenmerk auf sorgfältige Arbeit (Gießen, Biegen der Röhren, Zusammenfügen der Teile usw.) richten.

Die Anforderungen des Barockorchesters bedingen wieder Charakteristik und Eigenart der Posaune; der schmetternde Klang kommt auf. Die Instrumentenmacher verlassen die Bauart der Posaunen mit eng auslaufendem Schalltrichter und geben ihren Instrumenten breitere Stürzen.

Hannsen Neuschels Posaunerbestallung 1491.

Ich Hanns Neuschel Trumetter: Bekenne und thue kund offentlich mit diesem Briefe das ich mich zu den fürsichtigen erbarn und weisen Bürgermeistern und Rate der Stat Nürnberg meinen gunstigen Lieben Herrn zu dienst verpflichtet habe also das ich zu fünf Jare die nechsten nach Datum ditz briefs volgende gewartten und dienen sol ihren frummen werben und fürdern und schaden manen noch meinem besten Vermugen getroilich und ungeverlich. Mich auch in der gemelten Zeit meines Dienst zu niemandt anderem tun verpflichten oder stellen und wo ich durch die genannten mein herrn einichen iren Burgern oder burgerin zu hochzeiten vergunt werden sol und wil ich mich von denselben eins lons oder erung wie der je zuzeitten von mein Herrn gesetzt werdet benugen und darüber niemand weiter verdingen oder besweren indehein (= in keiner) weise und umb solchen mein Dienste sollen mir die obgenannten mein Herren geben und aufrichten eins jedes Jahr 56 Pfundt neuer Heller nemlich viertzehen Pfund neuer Heller zu jeder Quattember und mir darüber weiter nichts schuldig sein. Doch haben jene die obgenannten mein Herrn obgenannt vorbehalten mich in den obgenannten Jahren meines Dienst zu welcher zeitt ihne das füglich ist urlauben und das alles wie obgeschrieben stet gerede und verspreche ich beste und unnerbrochenlich zu halten und darwider mit zu tun indehein weise getreulich und ungeverlich. Als ich das alles mit hantgebenden treuen gelobt habe und das zu urkunde han ich mit vleis gebetten die erbarn und besten Contzen Lochner und Endresen Stromer das sie ihre Insigel furmachen an diesem briefe gehangen haben das wir jetztgenannt Lochner und Stromer doch uns und unsern erben on schaden also bekennen. Geben am Montag vor sant Luttentag nach Christo geburt viertzenhundert und in dem ein und neunzigsten Jahre. (12. Dezember 1491).

Hannsen Neuschels Posauner 1499.

Ich Hanns Neuschel posauner bekenne offenlich mit diesem briefe das ich mich zu den fursichtigen erbarn und weisen Bürgermeistern und Rate der Statt Nürnberg zu dienen verpflichtet habe also daß ich mein ansehn wesenlich zu

Nürnberg haben und ihnen die nechsten fünf Jare nach dato ditz briefs treulich und gehorsamlich dienen sol und vil und mich in der Zeit meines Dienstz zu niemand verpflichten versprechen oder stellen auch nit urlaub nehmen in ihren wissen und willen. Sonder die genannten mein Herrn sollen macht haben mich zu welcher Zeit ine das fugsam ist zu urlauben und so sie mein im bald notdurftig wurden, söllen sie mich gebrauchen. Und um solchen meinen Dienst sollen sie mir nicht mer schuldig noch pflichtig zugeben denn ein jeglichs der bestellten Jahre 56 Pfundt neuer Haller das macht ein jeglich Quattember 14 Pfundt neuer Haller dieweil ich von ine ungeurlaubt bin daran sol ich mich benugen lassen und sie nit verner anfachen. Und wo ich durch die genannten meine Herrn ir burger oder burgerin zu hochzeiten vergonnt werden sol wil ich mich von denselben eins Lohnes oder erung wie der je zuzeitten von mein Herrn gesetzt wurde benugen lassen und das alles wie obgeschrieben stett. Gerede und verspreche ich stett best und unverbrochenlich zu halten und dawider nit zu tun indehein weise getreulich und ungeverlich. Als ich das alles mit handgebenden treuen gelobt und zu den heiligen geschworen habe und des zu urkunde han ich mit vleis gegebetten die erbarn und besten Clemente von Wisentau und Heinrich Durrigel, daß sie ihre Zusiegel fur mich an diesen Brief gehangen haben das wir jetztgenannt von Wisentau und Durrigel doch uns und unsere erben on schaden also bekennen. Geben am freytag vor dem Sonntag Invocavit Nach Christo geburt viertzehnundert und in dem Neunundneuntzigsten Jare (15. Februar 1499).

Lieder aus der Reformationszeit

Von

Johannes Wolf[1]), Berlin

I. Ich stund an einem morgen.

Die Preußische Staatsbibliothek in Berlin bewahrt unter der Signatur *Mus. ant. pract. K* 215 ein fliegendes Blatt mit dem Titel „Klaglied/Darinn Adam und Heua jren fall gesprechsweyß gar sehnlich beklagen/und sich endlich mit dem gebenedeyten Samen der sie anderweit newgeborn/wunder fein trösten. Gedruckt zu Nürnberg/durch Valentin Geyssler". Es ist ein nur auf den Innenseiten bedrucktes Doppelblatt mit den Maßen 29 × 22 cm. Ein zweistimmiges geistliches Kontrafaktum „Ich stund an einem morgen" liegt vor; links erkennen wir die als „Halter" (*Tenor*) bezeichnete Unterstimme, rechts die Oberstimme „den Schreyer". Das Druckjahr ist nicht angegeben. Den *terminus ad quem* kennen wir aber durch die handschriftliche Eintragung: „1555 *In die Johannis Baptistae*

Dono Datum J. Domino Gregorio Forwerck."

Eine zweite handschriftliche Widmung Nicolaus Forwerck's an „seinen Grafen"[2]) sei nur vorübergehend berührt. Wir können aber weiter aller Wahrscheinlichkeit nach den Druck des Flugblattes bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinabrücken, denn bereits 1551 wurde der Satz von Rotenbucher als Nr. 5 in seine „Bergkreyen" aufgenommen. Hier erfahren wir auch den Namen des Tonsetzers: Thomas Stoltzer. Das zugrunde liegende Lied, dessen Wurzeln bis ins 15. Jahrhundert hinab zu verfolgen sind[3]), ist in seiner melodischen Linie klar erkennbar. Wir erinnern uns, welche bedeutende Rolle es in der ein- und mehrstimmigen Literatur des 16. Jahrhunderts gespielt hat. Schon wenige Blicke in Wackernagel's „Bibliographie" zeigen uns, wie vielfache Verwendung die Melodie als Weise gefunden hat, wie bekannt sie also gewesen sein muß[4]).

---

[1]) Aus der Festschrift zu Max Friedlaender's 70. Geburtstag.

[2]) „*Caste jucunditatis causa suo Comiti dedicavit Nicolaus Forwerckius*".

[3]) Siehe: Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 346ff. — R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen. Nachtrag (Leipzig 1869), S. 63f. — Eitner, Publikationen IV (1876), S. 165ff.

[4]) Vgl. z. B. Nr. 25 (1500), 79 (1516), 87 (1518), 143 (1524), 172 (1524), 262 (1527), 266 (1528), 405 (1540), 460 (1543), 593 (1550), 1095 (1550), 631 (1551), 634 (1551), 724 (1526), 771 (1560).

Nachweisbar ist sie von 1491 bis 1560 nach meiner Kenntnis bei den Liedern:

Ach Gott, an einem morgen
Ach Gott, jr frummen Christen
Ach Gott, was soll ich singen
Ach Gott wie schwer ist dienen
Ain neus lied will ich singen
All veter vnd yhr namen
Als fünfzehundert jare siben vnd vierzig wurd
Dem großmechtigen Herrn
Der künig von Frankreiche
Ein liedlein will ich dichten zu lob der Ruten gut
Ein mülner ist gesessen zu Basel an dem Rein
Ein newes liedlein heb ich an
Fürchtet Got vnd gebt jm die Ehr
Hab urlaub, kalter winter
Ich lob gott yn dem höchsten thron
Ich stond an einem abend (gilgen)
Ich stond an einem morgen (gilgen)
Ich stund an einem abent
Ich stund an einem morgen [weltlich]
Ich stund an einem morgen (von einem frommen Christen)
Ich stund an einem morgen (zwey junge Christen)
Ich stund an einem morgen (keiser karle)
Ich stund an einem morgen (Satana) von Jeremias Homberger
Ich stund an einem morgen (Seele)
Ich stund an einem morgen (Todt)
Ich stund an einem morgen (Wolf)
Ir churfürsten allgemein
Met luste wellen wir singhen
Mit schwarz tu dich bekleiden
Nimb war, mein Morgensteren
Nun höret hin mit fleiß
Nun merckt ir cristen leytte
Nun mercket offenbare
O Jesu Christe reine
O lieben Freunde alle
Und aber wolln wirs heben an
Wie es in diesen tagen zu bern ergangen ist
Zu dienst so wil ich singen
Zu lob so will ich singen.

Meister wie Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck, Heinrich Finck, Matthäus Greiter und, wie wir sehen, auch Thomas Stoltzer machen die Melodie zum Gegenstand mehrstimmiger Liedsätze.
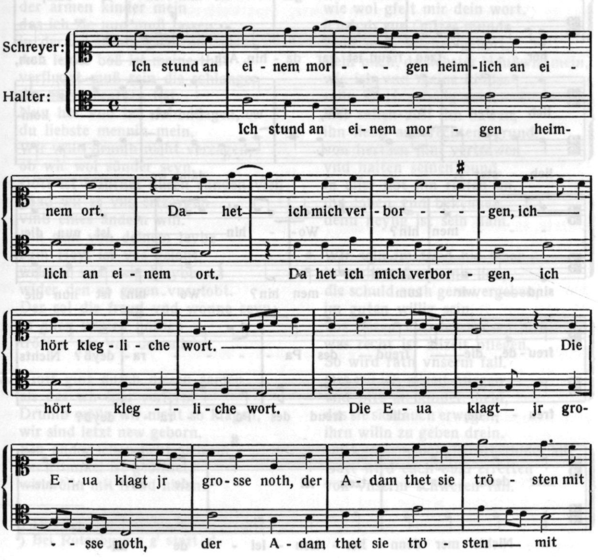
Ob der in unserm Blatt vorliegende Text von vornherein mit der Stoltzerschen Komposition in Verbindung stand, bleibt fraglich, denn 1545 bietet Georg Rhaw denselben Satz als Nr. 95 des ersten Teils seiner „*Bicinia*" mit den ersten beiden Strophen des volkläufigen Liedes dar:
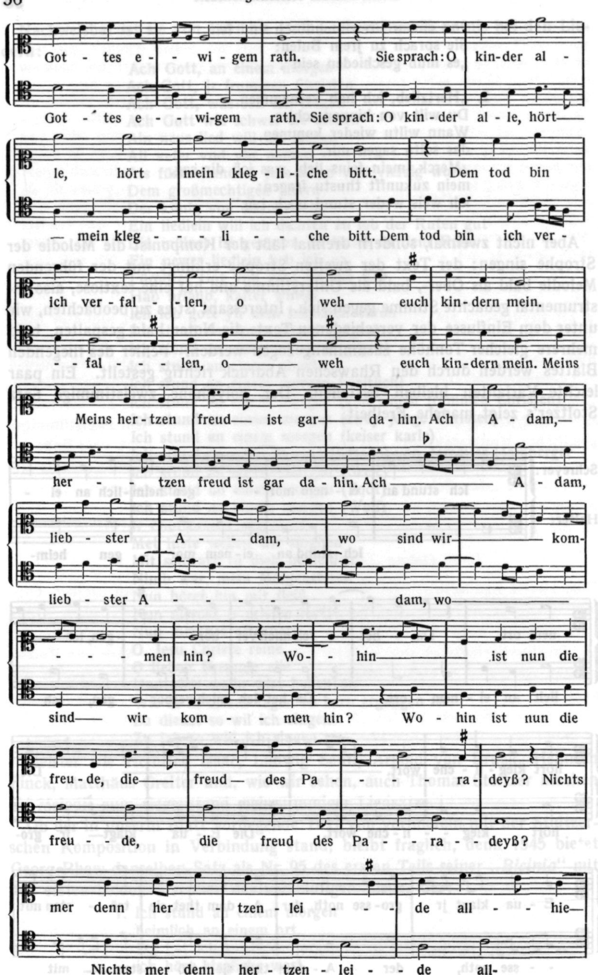
1. Ich stund an einem morgen
heimlich an einem ort.
Da het ich mich verborgen,
ich hört klegliche wort

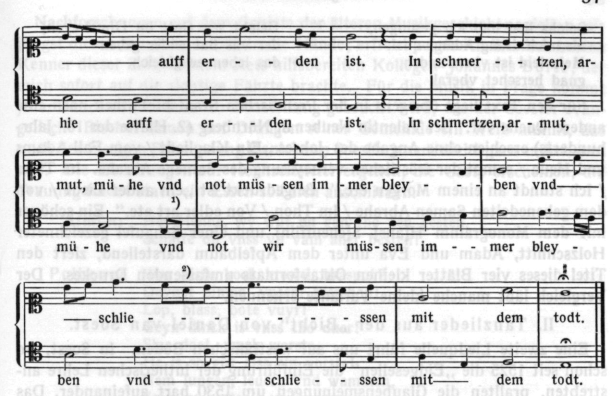
von einem Frewlin hübsch vnd fein.
Sie sprach zu jrem Bulen:
„es muß geschieden sein".

2. „Hertzlieb, ich hab vernommen,
Du wilt von hinnen schier.
Wann wiltu wieder kommen,
das soltu sagen mir."
„Merck, mein feins lieb, was ich dir sag,
mein zukunfft thustu fragen:
ich weis weder stund noch tag."

Aber nicht zweimal, sondern dreimal läßt der Komponist die Melodie der Strophe singen: der Text der zweiten Strophe erklingt mit der führenden Melodie bald als Ober-, bald als Unterstimme und hat eine textlose, also instrumental gedachte Stimme gegen sich. Interessant ist es zu beobachten, wie unter dem Einflusse der verschiedenen Texte die Noten bald gespalten, bald mehrere gleicher Tonhöhe zusammengezogen werden. Fehler des fliegenden Blattes werden durch den Rhawschen Abdruck richtig gestellt. Ein paar leichte Varianten bleiben bestehen. Der polyphone zweistimmige Satz Stoltzer's zeigt manche Freiheit.




Got - tes e - - wi - gem rath. Sie sprach: O kin-der al -
Got - tes e - Gott wi-gem rath. Sie sprach: O kin - der al - le, hört
le, hört mein kleg - li - che bitt. Dem tod bin
mein kleg - li - che bitt. Dem tod bin ich ver -
ich ver - fal - - len, o weh euch kin-dern mein.
- fal - - len, o weh euch kin-dern mein. Meins
Meins her - tzen freud ist gar da - hin. Ach A - dam,
her - - tzen freud ist gar da - hin. Ach A - dam,
lieb - ster A - - dam, wo sind wir kom-
lieb - ster A - - - - - - dam, wo
- - - men hin? Wo - hin ist nun die
sind wir kom - men hin? Wo - hin ist nun die
freu - de, die freud des Pa - ra - deyß? Nichts
freu - de, die freud des Pa - ra - deyß?
mer denn her tzen - lei - de all - hie
Nichts mer denn her - tzen - lei - de all-



2. Mich jammert vber dmassen
der armen kinder mein
das ich sie nun'muß lassen
in der schweren tödtlichen pein.
Ach leider böß ist meine that
verflucht muß sein die schlange,
die mirs gerathen hat.
Nun hör vnd laß dein klagen,
du liebste mennin mein.
Wir wöln drumb nicht verzagen,
ob wir wol sünder seyn.
Gott ist erzürnet durch sünden viel,
gnad wil er vns ertzeygen
vmb eines andern will.
Ein sam von deinem leybe
zum Heyl ist vns gelobt,
welcher vns ewig bleybe
wider den so gegen vns tobt.
Der sol die freud vnd wonne seyn;
in allen vnsern nöthen
trösten wir vns des allein.

3. Gott gibt durch diesen samen
als das wir han verlorn.
Drumb wölln wir nicht so klagen,
wir sind ietzt new geborn.
Ein ander leben hebt sich an;
der Himmel ist geöffnet,
wir wölln mit freud hinan.
Ach Adam, liebster freunde
wie wol gfelt mir dein wort.
Ich hab aus Gottes munde
auch selbs solches gehört.
Lehr mich, du liebster Haußwirt mein,
wie ich vnd meine kinder
solln Gott gefellig sein.
Wir sollen auff ihn bawen,
ihn liebn auß rechtem grund,
von hertzen ihm vertrawen
vnd halten seinen bund,
in aller not ihn ruffen an,
ihn 'loben vnd bekennen,
denn heylig ist sein nam.

4. Wir soln im fried hie leben
in rechter trew vnd lieb,
die schuld auch gern vergeben,
im guten willig sein,
vns hüten vor dem bösen all,
was recht ist allzeit pflegen.
So wird rath vnserm fall.
Des wil ich allzeit pflegen
vnd bitt all kinder mein,
das sie sich auch erwegen,
ihrn willn zu geben drein.
Gott gsegen euch, liebste kinder all.
Gott wird euch bald erretten
von vnserm schweren fall.

---

1) Hier wie bei Rotenbucher *f e* statt *e d*.
2) Bei Rotenbucher *g'* statt *a'*.

Solchs lied hab ich gesungen,
als mich drang Adams qual.
Mein leid ist vberwunden,
gnad herschet vberal.

Gelobt sey Gott im Himelreych,
der vns hat wider geben
das leben ewigkleich.

Für den Text liegt übrigens in der Preußischen Staatsbibliothek noch eine andere Quelle vor. Bei Valentin Neuber in Nürnberg (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) erschien ohne Angabe des Jahres „Ein Klagliedt / vom Fall Adams vnd Heua / sampt der tröstlichen verheyssung des Samens Abrahe. Im Thon / Ich stundt an einem Morgen etc.“ Beigedruckt ist „ein ander Liedt / von dem gebenedeiten Samen Abrahe / Im Thon / Von edler art etc.“ Ein schöner mit dem Monogramm H[ans] S[cheufflin] und einer Schaufel gezeichneter Holzschnitt, Adam und Eva unter dem Apfelbaum darstellend, ziert den Titel dieses vier Blätter kleinen Oktavformats umfassenden Druckes. Der Vergleich läßt manche kleine Variante erkennen.

II. Tanzlieder aus der „Bicht“ von Daniel van Soest.

Eine zweite Liedquelle führt uns auf westfälischen Boden. In Soest, wo schon seit 1525 die „Eidgesellen“ die Einführung der lutherischen Lehre anstrebten, prallten die Glaubensmeinungen um 1530 hart aufeinander. Das Volk schrie nach deutschen Gottesdiensten, während der Rat seine konservative Gesinnung zu behaupten suchte. Das Volk drang durch, evangelische Geistliche wurden berufen und mit ihnen die Kirchen mit Ausnahme des Münsters besetzt. Die schärfe Formulierung der Kirchengesetze durch den aus Lippstadt berufenen lutherischen Theologen Omeke in seiner „Ordinanz“ erregte die katholischen Kreise stark. Aus ihrer Mitte erwuchs ihnen ein kraftvoller Verteidiger in der Figur Daniel van Soest's, der 1534 mit einer wirksamen Satire in dramatischer Form „Ein gemeyne Bicht oder bekennung der Predicanten to Soest / bewyset wu vnd dorch wat maneren se dar tor stede dat wort Gods hebben ingeuort / vp dat aller korteste . . . beschreuen“ auf den Plan trat. Das Werk kam 1539, wie der Soester Rat ganz richtig vermutete, in Köln im Druck heraus. Wer dieser Daniel van Soest war, ist nicht sicher bestimmt, die frühere Annahme der Verfasserschaft Gerwin Haverland's ist hinfällig geworden. Doch vermutet der Herausgeber der „Bicht“ in den „Quellen und Untersuchungen zur Geschichte, Kultur und Literatur Westfalens“ Bd. I, Franz Jostes, unter diesem Pseudonym einen anderen, mit den heimischen Verhältnissen wohlvertrauten Soester, den in Köln wirkenden hochbegabten Rechtsgelehrten und Theologen Johannes Gropper. Für die Musikgeschichte gewinnt diese in niederdeutscher Sprache geschriebene, von Erotik durchtränkte Satire mit festen persönlichen Beziehungen eine besondere Bedeutung. Übermittelt sie uns doch einige gelungene Tanzmelodien, die ganz offenbar als Volksgut anzusprechen sind. Schon Rochus von Liliencron hatte sie auf Wunsch Jostes' einer näheren Erörterung unterzogen, war aber nicht zu einwandfreien Ergebnissen gelangt. Die musikwissenschaftlichen Kreise sind bis heute bei dieser Veröffentlichung vorbeigegangen. Und doch verdienen Text wie Musik der „Bicht“ unser ganzes Interesse. Ein Kulturbild voller Lebenswahrheit steht hinter dieser Satire.

Nachforschungen auf dem Gebiete der älteren Musikgeschichte spielten mir jüngst diesen Druck von 1539 in die Hände; erfreut zeigte ich ihn dem besten Kenner dieser Zeit, meinem stets hilfsbereiten Kollegen Johannes Bolte, der mich sofort auf die richtige Fährte brachte. Für die Musik in Frage kommt jener Abschnitt, in dem zur Darstellung gebracht wird, wie der Soester evangelische Bischof Simon auf Drängen seiner Gemeinde ein Weib nimmt, das nach der bissigen Behauptung Daniel van Soest's jenem nicht ganz unbekannt war. Die Einladungen zur Hochzeitsfeier ergehen, die Gäste erscheinen, die Trauung findet statt, ein Essen soll sich anschließen.

Simon: Her Henne, wy wilt nu gan tho den gesten,
Schaffe dů vnss vp vam aller besten!

Polhenne War bistu kock krowel, kraspot?
Deynet Simon, vnsem Bisschop!
Lop, blass, bote vuyr!
Geyn dinck is vnss tho duer!
Slae doet, mack worste,
He is so gůt alss ein vorste!
Nem lungen, leuern vnd wammen,
Sett by bratspit vnd pannen!
Wy wilt hebn gesoden vnd gebraden,
Dunckt my best syn geraden,
Wyn, beer mit den tunnen,
Pypen, floten mit der bungen!
Frolick syn und syngen,
Dantzen vnd spryngen,
Alss sick behort der hilliger wertschop
Vnd vnsem heren Simon, dem Bisschop!

Bei Speise und Trank wird auch der Wunsch nach Musik und Tanz laut:

Polhenne Gy seit wol, de Monick sittet by der Nunnen,
De drencker mot hir ock syn by der tunnen,
Bungen vnd dar tho syngen,
Vor dem Koestall moste wy her spryngen.

Die Frage nach einem guten Spielmann steigt auf, Polhenne weiß Rat:
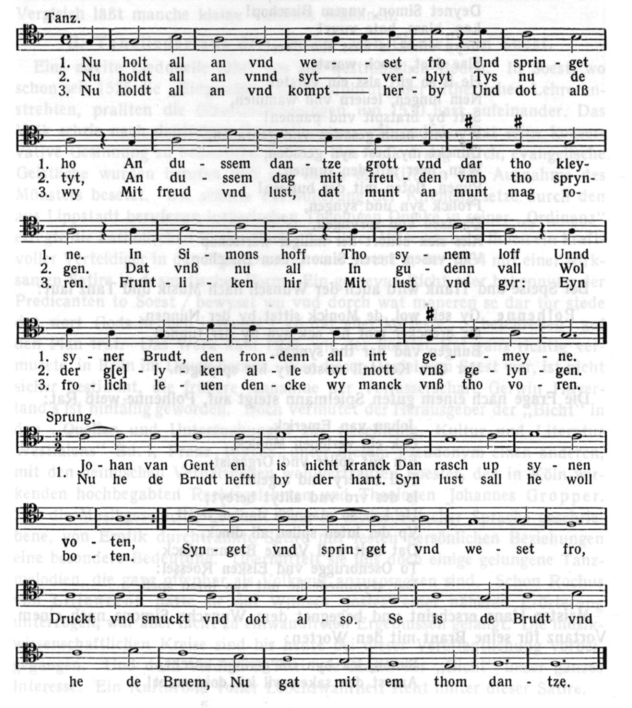
Johan van Emerick,
Ock ein verlopen Monick,
Ein gůt spiler vnd Organist,
Full bouery vnd argelist,
Is des vro vnd alltyt bereyt;
He kan so mannich dantze leydt,
Vp der luten spilen all dinck,
Dat weit woll Vrsule Bremmerinck
To Osenbrugge vnd Elsken Roessel:
Dar stymmede he mit syn luten spell.

Meister Hans erscheint und begegnet dem Wunsche Simons nach einem Vortanz für seine Braut mit den Worten:

Simon, ick byn ein geringe knecht,
Auerst den saken wil ick doin recht!

Nempt de Brudt all by der hant.
Ick will gan staen beneuen de want,
Well jw spelen vnd syngen.
Also will ick myn leidtken begynnen:

Es folgt der Tanz mit seinem Sprunge. Der Druck sieht Notenbeispiele vor, bietet aber wie in den Anfängen des Notendrucks nur Systeme von fünf Linien dar und überläßt es dem Verfasser oder dem Besitzer des Bandes, die Melodien handschriftlich einzufügen. Im Berliner Exemplar ist es nicht geschehen, wohl aber in dem von Jostes benutzten Soester Bande. Allein der dreistimmige Satz des Sprunges ist auf einem einzelnen Schlußblatt stimmenweise vollständig in Blockdruck wiedergegeben unter Benutzung von vollen Noten, die nur an den Enden der Abschnitte leeren, also weißen Notenformen weichen.



2. Nu freudt jw leuen broders al
Vnd lat vnß frolick springen,
Dat wy so grott in vnsem tall
Mit lust vnd leue singenn,
Wat Simon hefft by vns gedaen,
Dat man vnd frawe by vns staen.
He helpt vns ock vth aller not,
Wy gat mit em thom dantze.

3. Des auends spad, deß morgens vro,
Wy fryet der borger wyuen.
Nochtans gefft se vns gelt dar tho,
Dat wy dar mogen by blyuen.
De arme gecke, de grote narren!
Warumb latet se vns nicht varen?
Wy kondes en nicht genog gedoen,
Wy gat dar mit thom dantze.

4. Se schenckt vnß wyn vnd dar tho brot
Dat konne wy wol lyden.
Se helptt vnß ock vth vnser not,
Se lent vnß ere wyuen.
Wy syngt se doff, wy prekt se blynt
Wy vryet en aff beid magt vnd kynt.
Ja ryuen vnd wryuen is vnse art,
Wy gat dar myt thom dantze.

Der Bräutigam tanzt, daß er schwitzt, die Braut ist selig; der Organist deutet leise an, daß er sich ein Verdienst um beide errungen habe. Aber schon treten neue Wünsche an ihn heran. Auch Polhennen und Thomas zu Ehren soll ein „rey up der luten" erklingen. Zum Sprung erfindet Daniel van Soest einen neuen Text:

1. Vrye van Münster, watt woltu doin?
Woltu ock by vns blyuen?
Wy wilt dy geuen eyn wyff dar tho,
De plog kanstu wol dryuen!
Syngen vnd mynnen is dyn kunst,
Des heffstu groten danck vnd gunst.
Sey kompt wol tho dy in dat huess,
Du geist mit en thom dantze!

2. Jorgen Krol, dů grote geck
Und dar tho Arme Lyse,
Nu seg my doch, ick frag dy recht,
Wat is idt vor ein wyse?
Dů lenst em pert vnnd dar tho wyff,
Dat rydt he vor syn egen lyff
Al vp dem balcken vnd rort dat malt,
He get dar mit thom dantze!

3. Thomas Borchwy is de man,
He is van Osenbrugge,
De horen he wol trosten kan,
He lecht se vp den rugge
In der kercken achtert altar.
All vnder dem pelse, vnd dat is war!
He absoluert se sunder bicht,
He get dar mit thom dantze!

4. Johan Polhenne de grote geck
Mit synem langenn berde,
He sleit syn nasen in dussen dreck,
He hefft vil boser worde!

He negelt de Junfferen van bynnen tho,
Datt se des guden nicht mer doen,
He blest en vth der kertzen lecht,
He wil se hebn am dantze!
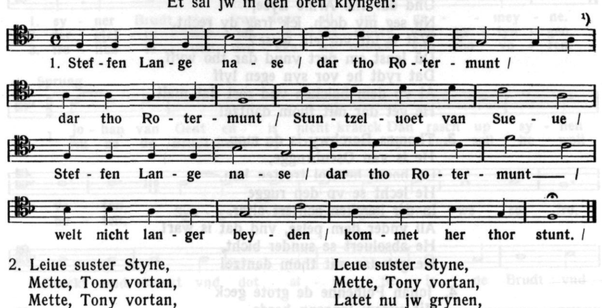
Und noeh ein drittes Mal muß der Organist für Stine „ein leydeken pypen"! Wieder ist es stark erotisch gefärbt; ich gebe nur die erste und die für volkstümliche Lieder charakteristische letzte Strophe. Als Melodie ist abermals der Sprung zu gebrauchen:

1. Styneke Gante, wat segg gy nu,
Mit juwen bunten kragen?
Syngen vnd springen, wů beuelt eth jw?
Wů wil eth jw behagen?
Et kutzelt vnd kruetzelt jw vor vnd an:
Och, hed gy eynen frischen man,
De jw de kettell verdriuen kan,
Gy sprungen dar mit thom dantze.

5. De vnß dit nye leydken sanck
He hefft idt wol gesungen
Deß heft he van en groten danck
Erem loue is he entsprungen.
He syngt vnß dit vnd der woll mer
He vragt nicht vill na erer eere.
Et is de gude Daniel
He syngt en dit thom dantze.

Mittlerweile ist Braut und Bräutigam zur Kammer geleitet worden. Nun soll ihnen der Sitte nach der Hahn gebracht werden; der Organist übernimmt die Führung:

So nempt jw mit freuden by der hant
Vnd hor tho myner luten clanck.
Mit lust vnd freuden wil ick syngen
Et sal jw in den oren klyngen:



2. Leiue suster Styne,
Mette, Tony vortan,
Mette, Tony vortan,
Anne vnd Katherine,
Leue suster Styne,
Mette, Tony vortan,
Latet nu jw grynen,
Kompt hir mit an!

[1]) Die letzten beiden Noten führt das mitspielende Instrument offenbar allein aus.

3. Volmar get wol mede,
Suster Clara olt,
Suster Clara olt,
Anne van dem Dale,
Volmer get wol mede,
Suster Clara olt,
Et is nu de sede,
Se synt der saken holt!

4. Den hanen wel wy halen,
Dar tho den rynschen vyn,
Dar tho den rynschen vyn,
Mit juwen bunten kragen,
Den hanen wel wy halen,
Dar tho den rynschen vyn!
Se solt en wol betalen,
Frolich well wy syn!

5. Simon, leue her Simon,
Wů hefft idt jw gegan?
Wů hefft eth jw gegan?
Mitnacht is gekomen!
Simon, leue her Simon,
Wů hefft idt jw gegaen?
Gy moten dess geuonnen
Vnd nu mit vns vpstaen!

6. Wy brengen jw den hanen,
Dartho den rynschen vyn,
Dar tho den rynschen vyn!
Et sal jw wol behagen,
Wy brenget jw den hanen,
Dartho den rynschen vyn!
Latet nu jw klagen
Gy solt de erste syn.

7. Ende dar van drincken
Mit juwer leuer Brut,
Mit juwer leuer Brut!
Den hanen wy jw schenken
Ende dar van drincken
Mit juwer leuer Brudt;
Weldes doch gedenckenn,
Wy hebben dar mit vth.

Es folgt die eigentliche Szene des Hanen-Überbringens. Sie enthält einen derb sinnlichen Einschlag und sei hier übergangen. Bemerkt sei nur, daß die einleitenden Verse Beziehungen zu Luther-Liedern bringen.

Brudt
Her Simon my dunckt ick hor syngen

Simon
My dunckt ock eth sy hir bynnen
Eyn vaste borg is vnse her Johan
Dat eyn jder wol mercken kan
Eyn gude weer vnd wapen

Tho Sost al vp der straten
Offte eyn ander leydt

Brudt
Och dorch juwen suren arbeyt,
Leue her Simon den gy hebt gedaen
Konne gy der noten nicht wol verstaen
Eth is Vth deper noit sla Papen doit.

Und auch das Vaterunser muß sich eine stark erotische Umbiegung gefallen lassen.

Sind zwar die Melodien sonst nicht nachweisbar, so tragen sie doch so unverkennbar volkstümliche Züge, daß ohne weiteres mit ihnen als Volksgut gerechnet werden kann. Der Gewinn wiegt um so schwerer, als Zeugnisse und Quellen für Tanzlieder jener Zeit nur dünn gesät sind. Der bereits erwähnte, dem Springtanz beigegebene dreistimmige Satz ist harmlos, er möge die kurze Studie abschließen:

Johan van Gent en is nicht kranck / dan rasch vp
Nu he de brudt hefft by der hant / syn lust sal

sy - nen von - ten Synget vnnd sprynget vnnd we - set
he wol bo - ten

fro / drueckt vnd smueckt vnd dot al so. Se is de

brudt vnd he die bruem / nu gaet mit em thom dantze.

Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Formen und der Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Von

Elisabeth Noack, Darmstadt

Durch die Betrachtung einer alten Kirchenmusikbibliothek in ihrer Gesamtheit läßt sich ein wesentlich lebendigeres Bild der Praxis früherer Zeiten gewinnen, als bei der Durchsicht zerstreuter Einzelwerke. Die musikgeschichtlichen Verhältnisse eines Ortes sind auf diese Weise rascher zu überschauen, die Feststellung einer Bevorzugung bestimmter Formen und Meister, des Durchschnittswertes der gebräuchlichsten Musikalien, der Art der Besetzung gibt Aufschluß über den Stand der Kirchenmusik einer bestimmten Epoche und Gemeinschaft. Und das ist nicht nur für den Historiker von Wichtigkeit, sondern auch für den Kirchenmusiker, dem heute durch das wiedererwachende Bedürfnis nach künstlerischer Ausgestaltung des Gottesdienstes neue Aufgaben erwachsen. Gerade die kleinen Kirchenbibliotheken sind aber der Gefahr ausgesetzt, im Laufe der Zeit auseinandergerissen, beschädigt, oder durch schlechte Aufbewahrung und Unverständnis gänzlich zerstört zu werden. Noch 1916 wurden in Sorau die alten Bestände buchstäblich zum Fenster hinausgeworfen! Da ist es zu begrüßen, wenn die Landesbibliotheken gefährdete Sammlungen in sich aufnehmen; nur sollten dann genaue Sonderverzeichnisse eine solche kleine Bibliothek auch weiterhin als Einheit kennzeichnen, was leider bei Übergabe der Bibliothek der Erfurter Michaeliskirche an die Preußische Staatsbibliothek in Berlin versäumt wurde. An Hand des Kataloges der Berliner Musikabteilung[1]) und des bereits einige Jahre früher in Erfurt angefertigten Zettelkataloges der Kommission der Denkmäler deutscher Tonkunst[2]) wurde dieses Verzeichnis nachträglich hergestellt. Es ergab ein so starkes Vorherrschen der Handschriften aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, daß sich nur für diese Epoche eine gründliche Kenntnis des Erfurter kirchenmusikalischen Lebens gewinnen läßt — allerdings damit für einen entwicklungsgeschichtlich besonders wichtigen Zeitabschnitt.

---

[1]) Herrn Prof. Dr. Joh. Wolf bin ich für seine tatkräftige Unterstützung und nie versagende Hilfsbereitschaft zu besonderem Dank verpflichtet.

[2]) Herr Prof. Seiffert überließ mir in liebenswürdigster Weise den Katalog zur Benutzung.

Vertreten sind neben vielen kleineren alle wichtigen Komponisten der Zeit — Schütz, Hammerschmidt, Ahle, Briegel auch mit den bekannten Druckwerken, die hier nicht genauer besprochen werden sollen. Wesentlich dagegen ist die Ergänzung des Lebenswerks von Joh. Rosenmüller durch zahlreiche Stücke, ferner ein bisher unbekanntes deutsches Te Deum von Heinrich Schütz mit interessanten Vorschriften für die Aufführungspraxis, die Überlieferung einiger Kompositionen der „Bache", die M. Schneider bereits in seinem Verzeichnis[1]) angeführt hat, besonders ein wertvoller Dialog von Joh. Christoph Bach, vielleicht auch dessen vermißtes Sterbelied „Es ist nun aus". Und außerdem eine ganze Reihe von Kompositionen bekannter und unbekannter guter Musiker, die vorzüglich zur Wiederaufführung geeignet erscheinen, vor allem ein großangelegter *Actus musicus* vom Verlorenen Sohn, der die doppelte Ausdehnung des *Actus musicus* vom Reichen Mann und armen Lazarus von Andreas Fromm besitzt und musikalisch reicher ausgestattet ist.

Die Besprechung der Werke erfolgt aus praktischen Gründen nach einzelnen Formen, doch darf man auf eine solche Typeneinteilung nicht allzuviel Wert legen bei Betrachtung einer Zeit der reichsten Entwicklung, des stärksten Suchens, wie sie das 17. Jahrhundert darstellt.

Die Akten aus der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege zeigen in ganz Deutschland das eifrige Bemühen der Behörden, durch gründliche Besserung und Überwachung des Schulwesens der Verwilderung der Sitten möglichst rasch zu steuern. In Erfurt erfährt es 1667 eine gründliche Reform. Der Rat hatte „Fürsorge getragen, wie das in bisherigen *motibus* zerrüttete Schulwesen durch gute Anordnung und fleißige *Inspection* wider auf einen gewißen Fuß gesetzet werden mögte"[2]) und „zu erlangung dieses zwecks gewiße *Inspectores* verordnet" und mit genauen Dienstanweisungen versehen. Jede Aufsichtsbehörde und jede Anstalt erhält ihre besonderen „*Instructionen*". Halbjährliche Examina, wöchentliche Revisionen sorgten für gründliche Beobachtung der Lehrer und Schüler[3]). Die Lehrer wurden angewiesen, vorbildlich zu wirken, pünktlich im Unterricht zu sein, klar und faßlich zu lehren. Auch sollten sie keine zu harten Strafen anwenden — Ohrfeigen waren verboten — und das leidige Auswendiglernen der Schüler beschränken zugunsten verständiger Wiedererzählungen. Die Neubesetzung von Lehrerstellen soll nur nach der Tüchtigkeit, die Besoldung aber auch pünktlich erfolgen. Der *Cantor* muß als Erzieher und Musiker gleich tüchtig sein, damit die Jugend „auch in guten Künsten wohl unterrichtet werde". Der Notwendigkeit einer guten Schulmusikpflege und damit der Hebung der Kirchenmusik ist man sich damals wohl bewußt, die Musik im Gottesdienst wird als wichtiges Mittel zur Volkserziehung betrachtet. In Erfurt finden die Musikstunden täglich von 1—2 Uhr nachmittags statt. Die „*Instruction* für die Schulkollegen" vom Januar 1681[4]) trägt dem Kantor auf, auch die Choralmelodien fleißig einzuüben neben der Figuralmusik. Eine spätere Vorschrift[5]), die wahrscheinlich auch für das 17. Jahrhundert gilt, nennt die Arbeit des Kantors ein schweres Amt. Im Frühgottesdienst muß er an Stelle des Diakons das Evangelium singen, gelegentlich auch die Epistel, ebenso an allen Sonn- und Fest-

---

[1]) Bachjahrbuch 1907, S. 103ff.
[2]) Erfurt, Stadtarchiv X B V 14, *Misc.* betr. Schule und Lehrer zu S. Michaelis.
[3]) Ebenda, *Instruction* vom 20. Dez. 1667.
[4]) Erfurt, Archiv der Michaeliskirche.
[5]) *Instruction* 1733.

tagen vor- und nachmittags und in der Woche Donnerstags die Lieder. Dazu fällt ihm die Direktion zu über die Musik für alle Sonn- und Feiertage, vormittags wie nachmittags. Er hat hier eine „wohlgesetzte *Music*" aufzuführen mit dem Schulchor und „geschickten *Adjuvanten*", die er durch „liebreiches bezeigen" dem *Choro Musico* erhalten soll. Befreit ist der Kantor vom Gesang in den Vespern, Betstunden und Kinderlehren. Er soll nicht mehr als 60 Stunden Arbeit in der Woche haben (!). Seine Besoldung sei zwar „auff eine mittelmäsige Arth", doch habe er bei guter Chorleitung zum Trost eine Vorbereitung auf die himmlische Musik[1]). Außer Schulchor und freiwilligen Hilfskräften standen ihm auch Stadtmusikanten[2]) zur Verfügung. Von zur Kirche gehörigen Instrumenten erwähnen die Rechnungen gelegentlich: Violinen, Violen, Baßgeige, 1 Harfe, Trompeten und Pauken, 1 Regal, das 1671 als alt bezeichnet wird. Die erhaltenen Musikalien beweisen die Benutzung folgender Instrumente: Violino piccolo, Violinen, Violetta, Violen, Gamben, Flöten, Zinken, Clarinen, Posaunen, Fagott, Pommer (1 mal), Violone, Trompeten und Pauken, einmal 2 „*Cytharin*" zu: „Zwingt die Saiten in *Cythara*", ein andermal „*Cymbel*" (Glockenspiel); Lauten und Theorben, Clavicymbel. Bei mehrchörigen Werken wurden die einzelnen Chöre wohl auf Orgel- und Seitenemporen verteilt, gelegentlich schied man auch einen oberen Chor bei der Orgel von einem anderen unten in der Kirche. Für gewöhnlich genügte wohl ein Orgelchor und ein seitlich aufgestellter Chor beim Regal.

Wenn der Besprechung der Einzelformen hier das Verzeichnis der Erfurter Manuskripte vorangestellt wird[3]), so geschah das wegen der besseren Übersicht über Besetzungsfragen, — Abänderungen der Vorschriften des Komponisten in der Praxis, Hinzunahme von Kapellenchören, Stärke der Generalbaßbesetzung, — über die Zahl der erhaltenen Partituren und Stimmen, über Daten und die Namen von Abschreibern und Mitwirkenden. Ein besonders großer Teil der Erfurter Manuskripte von 1673—88 ist uns in der Handschrift des VI. Schulkollegen Joh. Christian Appelmann erhalten. Er bezeichnet Partituren und Stimmen meist sehr sorgfältig, unterstreicht in den Orgelstimmen die Tuttistellen des Chores zur stärkeren Registrierung, gibt im Rezitativ die Niederschläge an, fügt Instrumente hinzu und arbeitet um. In vielen Fällen sind bei der ersten Fassung schon so weitgehende Änderungen gemacht worden, daß sich die ursprüngliche Besetzung des betreffenden Werkes nicht mehr feststellen läßt.

---

[1]) Kantoren und Organisten waren an der Michaeliskirche seit dem Westfälischen Frieden:

Kantoren	Organisten
1648 Georg Arnold	1648 Balthasar Kühn
1650 Andreas Wedemann (Weidtmann)	1650 Joh. Georg Wagner
1659 Joh. Georg Hugo	1673 Joh. Jak. Martini
1663 Balthaser Jakob Rempe	1683 Ägidius Bach
1667 Martin Hartung	
1674 Schonefelder	
1675 Georg Adam Strecker	
1684 Joh. Stemler	
1687 Joh. Andreas Arnold	
1688 Joh. Schmidt.	(S. Kirchenrechnungen.)

[2]) Da mögen dann auch die „Bache" öfters mitgespielt haben. Vgl. a. Spitta, Bach I, S. 16ff.

[3]) Es sind in der Berliner Staatsbibliothek (BB) die Erfurter Stücke nicht aufgenommen:
1. Pachelbel, „Jauchzet dem Herrn", Motette, 2chör. a. 8 cum Bc. Part. ms.
2. anonym: Fürchtet euch nicht, (C-dur) TABconc., CATB cap. 2 Violinen u. Bc (Dialog). (Wo?)

Verzeichnis der
der Bibliothek der
(jetzt in der Musikabteilung der

Nr.	Signatur Mus. Ms.	Verfasser	Titel und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung nach vokal
1	371	Agricola, M. G. L.	Ach siehe da, mein Zeuge (Hiob 16 v. 19) mit Choral „Wenn m. Stündlein„ A-dur. à 10	C conc. CATB rip.
2	365	Agricola, Georg Ludwig	Gott, man lobet dich (Ps. 65) C-dur	CATB conc. CATB cap.
3	375	Agricola, M. J.	Weine nicht. C-dur. à 12—17	CCATB conc. CCATB cap.
4	402	Ahle, Joh. Georg	*Veni sancte spiritus.* F-dur	CCATB conc. CCATB rip.
5	403	Ahle, Joh. Rud.	Es ist genug. A-dur. à 6	CCATTB
6	402/10	Ahle, Joh. Rud.	Salomonisches Liebesgespräch Komm, meine Braut C-dur. à 9—13	CATB
7	569	Amaton, Carl (*Italus*)	*Verbum caro factum est.* D-moll	B solo
8	Bach 941	Bach, Heinr.	Ich danke dir Gott. C-dur. 27. n. Trin.	CCATB conc. CCATB rip.
9	Bach 942	Bach, Joh. Christoph	Herr, wende dich. *Dialogus.* B-dur. à 9	CATB
10	Bach 889	Bach, Joh. Mich.	Es ist ein großer Gewinn. G-dur. à 4	C solo
11	Bach 890	Bach, Joh. Mich.	Unser Leben weret 70 Jahr C-dur	CATTB
12	1225	Becker, Jakob	Gott, man lobt dich (Ps. 65) C-dur. à 17	ATT conc. ATT cap.
13	1227	Becker, Paul	Wohl dem, der den Herrn fürchtet (Ps. 128). C-dur.	CCATB conc. CCATB rip.
14	1575	Bernardi, Stefano	*Non habemus vinum.* 2. Epiph. F-dur. à 6	CAT } conc. BBB }
15	2435	Briegel, W. C.	Der Herr erhöre dich (Ps. 22) C-dur. à 10—15	CCTTB conc. CCTTB cap.
16	2434	Briegel, W. C.	Evangelische Gespräche I, 1—20. II, 1—7	
17	2431	Briegel, W. C.	Herr, wo dein Gesetz (Ps. 109 u. Ps. 94). B-dur	CCATB
18	2430	Briegel, W. C.	*Canticum Paschale.* Jauchzet Gott alle Land. C-dur	CATB conc. CATB cap.
19	2432	Briegel, W. C.	Spielet dem Herrn. C-dur. à 12	CCATTB conc. CCATTB rip.
20	2627	Büttner, Crato	*Missa German*: O Vater, allmächtiger Gott. G-dur	CATB conc. CATB rip.

Handschriften
Erfurter Michaeliskirche.
Preußischen Staatsbibliothek, Berlin).

A = Arie
M = Motette
KM = Konzertmotette
Ka = Kantate
SKa = Solokantate

Abkürzungen:
Di = Dialog
Bg = Begräbnisgesang
Dir = Direktionsstimme
H. A. = Handschrift von Joh. Christ. Appelmann.

alter Angabe inssrumental	Vorhanden sind: Partitur	 Stimmen	 Bc	Form	Besondere Bemerkungen
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$ Vo, Bc	Dir. 8^0	A rip. fehlt. Instr. doppelt. 8^0	2	SKa	
$V_{1,2}$, 1 Corn. 2 Clar. 3 Tromb. Bc	—	CATB cap. fehlen 2 Clar. fehlen. 4^0	3	Km	H. A. 14. Okt. 1682
2 Clar. 5 Vla Bc	Dir. 4^0	nur CCA conc. V_1, Cl_1, Tymp. 8^0	1	Ka	
2 V, 3 Tromb. Bc	vollst. 8^0	—	—	Km	H. A.
—	vollst. 8^0	vollst. 8^0	—	Bg	Stimmen H. A. 3. 3. 1681 Part. 6. Juli 1701. Fälschlich unter Briegel. [S. Denkm. d. Tonk., Bd. V (Wolf)]
5 Instr. 4 Clar. Bc	vollst. 4^0	A, Tromb 2, 3 fehlen. CATB cap. zum Rit. hinzugefügt. 4^0	2	Di	Komponiert 1664. H. A. 8. Sept. 1677. Alte Nr. 29
2 V, 2 Vla di Braccio Bc	—	Streicher doppelt. 8^0.4^0	3	SKa	H. „Joh. Schmidt“, 1688 [Kantor]
2 V, 2 Vla Bc	—	CCT rip. fehlen. 8^0	1	KM	[s. Schneider, Bachjahrb. 1907, Nr. 27], H. A. 29. 1. 1681. Alte Nr. 248
2 V, 2 Vla, Vo (Fag.) Bc	—	vollst. 4^0	1	Di	[ebenda Nr. 70) H. A. 1676. Alte Nr. 147
V piccolo, $V_{1,2}$ Vo, Bc	—	vollst. 8^0	1	SKa	[ebenda Nr. 16] 29. 5. 1698 Handschr. L. E. Haumann cum Georg Zugwurst
	vollst. quer 8^0	vollst. 8^0	—	Bg	[ebenda Nr. 23], 5. Juli 1701
2 V, 2 Vla 2 Gamb., 2 Heerpauken Fag. Bc	Dir. 4^0	Fag. u. Pauken fehlen 8^0	2	KM	H. A. Stimmen: 4. 9. 1677 Part.: 14. 11. 1677
$V_{1,2}$, Vla vel Tromb. $_{1,2}$. Vo vel Fag. Bc	Dir. 4^0	vollst. V_1 u. $_2$ teilw. v. ‚Cornettin‘ u., ‚Trompett‘ übernommen. 4^0 u. 8^0	2	KM	H. A. 19. 1. 1674. Alte Nr. 94
— nur Bc	—	vollst. 4^0	1	Di	
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$, Va	—	vollst. 4^0	1	Ka	H. A. 18. Okt. 1673. Alte Nr. 87
—	Part. 4^0	—	—	Di und Ka	H. A. 2. 12. 1676 bis 31. 3. 1682. [nach den Stimmdrucken 1660 bis 1661]
Vla_{1-4}. Vo Bc	—	vollst. 4^0	2	KM	H. A. 15. 6. 1681. Alte Nr. 312
$V_{1,2}$. Vla, Vo. $Trombetto_{1,2}$ Bc	vollst. 4^0	V_1 u. $_2$ auch als Flötenstimmen. 8^0	3	KM	H. A. 10. 3. 1678. Part. 27. 4. 1677
$V_{1,2}$ (od. Clarin.) Trombetto (v.Trombone) $_{1-3}$. Bc	Dir. 4^0	vollst.Instr. st. mehrfach Pauken in C u. G dazu 4^0 u. 8^0	3	Ka	H. A. „Erffurd 5. Sept. 1679“ u. 4. 12. 1680. Alte Nr. 155
V o. Cornett. Vla o. $Tromb._{1-3}$. Bc	vollst. 4^0	C conc. fehlt. 8^0	1	Messe	H. A. 5. 11. 1677. Part. 16. 11. 1677. Alte Nr. 160

Nr.	Signatur Mus. Mr.	Verfasser	Titel- und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung nach vokal
21	2662	Buttstedt, Joh. Heinr.	Ein Mensch ist in s. Leben. A-moll	CATB
22	2661	Buttstedt, Joh. Heinr.	*Missa.* G-dur. à 6. Maria Verkündigung	CATB
23	2680/5	Buxtehude, Dietr.	Man singet mit Freuden. C-dur. à 12–17	CCATB conc.
24	2796	Calmbach, Georg	*Actus musicus* vom Verlor. Sohn. 3. n. Trinit.	CCAATTB 1. Chor T 2. Chor CATBBB 3. Chor
25	2975	Cap(riconus), Samuel	Jesu, wer also liebet dich. E-moll. à 10–14	CATB con. CATB rip.
26	2976	Capricornus, Sam.	Litanei	CC Chor 1 CATB Chor 2
27	3361	Cazzati, Maurizio	*Laetatus sum* (Ps. 122). C-dur. à 5	B solo
28	3362	Cazzati, Maurizio	*Sonata.* A-moll	—
29	4058	Conradi, Joh. G.	*Aria* „Ach wie lange". A-dur. à 6	C solo
30	4057	Conradi, Joh. G.	Jetzt komm ich als ein armer Gast. B-dur	CC
31	4056	Conradi, J. G.	*Aria* Wo soll ich fliehen hin E-dur	C conc. CATTB cap.
32	4270	Creil, Joh.	Es ist ein Geschrei. Dialogus D-moll. à 6–11. 10. n. Trinit.	TB conc. CATTB cap.
33	4271	Creil, Joh.	Herr Jesu, wo sollen wir hingehen. G-dur. Trinit.	CCATB conc. CCATB rip.
34	4850	Demelius, Christian	Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf. B-dur	CCATB
35	5755	Fabricius, Werner	*Jubilum Evangel. Lutheranorum* „Jauchzet ihr Himmel" (Jes. 49, Ps. 147). C-dur à 7–14	CCATB conc. CCATB cap.
36	7686	Gleitsmann, Paul	Der Name des Herrn. Reminiscere. G-moll	CATB
37	7687	Gleitsmann, Paul	Herr, nun lässest du. D-dur. à 9–13. Mar. Reinig.	CATB
38	10340	Hegendorf	Komm Gott heil. Geist. C-dur	CCATB conc. CCATB rip.
39	10570	Heye, Joh.	Die auf den Herrn hoffen (Ps. 125). D-dur. à 6	CATB
40	10590	Hildebrand, Joh. Heinr.	Höre Tochter, schaue drauff D-dur	CATB
41	10591	Hildebrand, Joh. Heinr.	Jauchzet dem Herren (Ps. 100) C-dur	CCATTB conc. CCATTB rip.
42	10862	Horn, Joh. Kasp.	Das ist meine Freude. C-dur	ATB conc. CATB rip.
43	10863	Horn, Joh. Kasp.	Gott es ist mein rechter Ernst (Ps. 108) A-moll, à 12–18	CCATTB conc. CCATTB rip.

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Be	Form	Besondere Bemerkungen
–	–	nur C u. A	–	Ka	Fragment
$V_{1,2}$. Bc	Dir. 4^0	vollst.	1	Messe	Handschr. Georg Catterpus, Ludim. Udestedt 1695
Clarin $_{1,2}$, V $_{1,2}$ Trombone $_{1,2}$ (o. Vla) Vo. Bc	vollst.	vollst.	2	KM	2 verschiedene Handschriften
$V_{1,2}$, Flöt $_{1,2}$, Clar $_{1,2}$, Corn $_{1,2}$. 2 Gamben, 3 Vo, Tromb. o. Fag. Bc	vollst. u. Dir. 4^0	doppelt. 4^0 u. 8^0	4	Di-Oratorium	H. A. 20. 8. 1675, 30. 6. 1677, 20. 8. 1679, 24. 7. 1680 u. spätere Stimmhandschriften
$V_{1,2}$, Vla $_{1-3}$, Fag. Bc	—	Vokalst. fehlen	fehlt	Ka?	Fragment. Hdschr. H. C. N. 1689
Gamb. $_{1-4}$ (Chor 1) Bc	Dir. 8^0	vollst.	2	Litanei	H. A. 1. 5. 1678. Alte Nr. 196
$V_{1,2}$, Gamb. Vo Bc	vollst. 4^0	vollst. quer 8^0.	1	SKa	Alte Nr. 68
$V_{1,2}$, Baß	—	vollst. 4^0	1	Sonate	H. A. 1678.
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo Bc	—	vollst. 8^0	1	A	H. A.
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo Bc	—	vollst. 8^0	1	A	H. A.
Vla $_{1-5}$. Bc	—	vollst. 8^0	1	A	H. A. [Vgl. Zahn Nr. 2177.]
Vla $_{1-3}$, Vo Bc	—	vollst. 4^0 u. 8^0	1	Di	H. A. 7. 11. 1673. „Joh. Creil, Cantor zu Zwickau". Alte Nr. 85
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$. Bc	—	Kapellst. fehlen. 4^0	1	Di	H. A. 23. 7. 1681. Alte Nr. 313
— mit Bc	—	vollst. 8^0	—	Bg	
($V_{1,2}$, Trombett $_{1,2}$ (o. Corn.) Bc	—	vollst. 4^0 u. 8^0	3	KM	H. A. 2. Dez. 1674. Alte Nr. 108
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo Bc	—	Vo fehlt. 8^0	1	Ka	
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo Bc	—	Vo fehlt 8^0	1	Ka	H. A.
$V_{1,2}$, Clar $_{1,2}$ Bc	—	CCB conc., C $_2$ rip., V $_2$ fehlen. 8^0	2	KM	H. A. 25. 4. 1682; dabei Namen der Mitwirkenden A cap. Heinr. Schmeller, B cap. Christ. Stirffel V $_1$, Joh. Jac. Quehl, Bc: Christ. Ad. Brosch. „Hegendorff Cantor Arnstad". Alte Nr. 139
$V_{1,2}$, Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	1	KM	H. A. St.: 18. 3. 1681. Part.: 15. 4. 1681.
$V_{1,2}$, Vla, Bc	—	vollst. 4^0	1	KM	H. A. Alte Nr. 183 [Hildebrand: Kantor in Eilenburg] [16]77
$V_{1,2}$, Clar $_{1,2}$, Tromb $_{1-3}$. Bc	—	Kapellst. fehlen. 4^0	2	KM	H. A. 5. 2. 1683. Alte Nr. 366
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Vo. Bc		4^0	2	KM	H. A. 8. 10. 1680
$V_{1,2}$, Vla $_{1-3}$ Va. Bc	vollst. 4^0	vollst. 4^0	3	KM	Alte Nr. 327 [1682 od. 83]

Nr.	Signatur Mus. Mr.	Verfasser	Titel- und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung nach vokal
44	11782	Knüpfer, Sebast.	Der Gerechte wird grünen. Johannistag. A-dur	CCATB
45	11784	Knüpfer, Sebast.	Der Herr schaffet deinen Grenzen Friede. G-moll. Laetare (od. 7. n. Trin.)	ATB
46	11783	Knüpfer, Seb.	Der Segen des Herren machet reich. 5. n. Trin. B-dur	CAATB
47	11785	Knüpfer, Seb.	Herr, ich habe lieb. G-dur. 1. n. Epiphan.	ATB
48	11787	Knüpfer, Seb.	Komm heil. Geist. *Aria Pentecost.* F-dur. à 12–16	CATB conc. CATB rip.
49	11781	Knüpfer, Sebast.	*Dialogus*: Was werden wir essen. D-moll. 15. n. Trinit.	CATB conc. CATB cap.
50	12158/3	Krieger, Joh. Phil.	Heut singt d. weite Christenheit. C-dur. à 5 [Ostern]	CB
51	12158/1	Krieger, Joh. Phil.	Mein Vater, nicht wie ich will. G-dur	CATTB
52	12155	Krieger, Joh. Phil.	*Missa.* G-dur. à 9	CATB
53	14430	Michael, Rogier	*Speculum voluntatis Dei* Wies Gott gefällt. à 4	CATB
54	15708	Müller, Joh. Nic.	Schaffe in mir, Gott. B-dur	CCATTB conc. CCATTB rip.
55	16481	Pachelbel, Joh.	[Partie] *Sonatina,* Allemandt, usw.	—
56	18260	Reiner, Ambrosius	*Angelus ad Pastores.* B-dur	CC
57	18260	Reiner, Ambrosius	*Tota pulchra es.* B-dur	CC
58	18899	Rosenmüller, Joh.	Ach weh mir, ich kann nun. C-moll. „Auff Ostern".	T conc. CCATB cap.
59	18898	Rosenmüller, Joh.	Als der Tag der Pfingsten. C-dur. à 23	CCATTBB conc. CCATTB cap.
60	18906	Rosenmüller, Joh.	Christus ist mein Leben. B-dur. 2. Weihnachtstag. à 10.	CCATB
61	18902	Rosenmüller, Joh.	Entsetze dich, Natur. G-moll Weihnachten	CCATTB conc. CCATTB cap.
62	18907	Rosenmüller, Joh.	Es gingen zween Menschen. 11. n. Trinit.	TTB conc. CCATB cap.
63	18897	Rosenmüller, Joh.	Gelobet sei der Herr. B-dur. 12. n. Trinit.	CCATB conc. CCATB cap.
64	18901	Rosenmüller, Joh.	*Gloria in excelsis Deo.* Das Wort ward Fleisch. B-dur. Weihnachten	CCATTB conc. CCATTB rip.
65	18903	Rosenmüller, Joh.	Jauchzet dem Herrn alle Welt. C-dur. à 6–11. Weihnachten	ATB conc. CCATB cap.
66	18900	Rosenmüller, Joh.	Jauchzet dem Herrn, denn uns ist ein Kind geboren. C-dur. Weihnachten.	CCATB conc. CCATB cap.

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Be	Form	Besondere Bemerkungen
$V_{1,2}$, Violetta, $Vla_{1,2}$, $Corn_{1,2}$, $Tromb._{1-3}$. Vo. Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0 (Violett-Vla_1)	1	Ka	H. A. 26. Aug. 1681 11. Juli 1682 [Vgl. Denkm. dtsch. Tonk. Bd. 57/58 (Seiffert)]
$V_{1,2}$, Tromb. Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	1	Ka	H. A. [Vgl. ebenda]
$V_{1,2}$, Vla_{1-3} Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	2	K	H. A. [S. ebenda]
$Corn._{1,2}$, Tromb. Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	1	Ka	H. A. St.: 9. Aug. 1862, Part.: 27. 8. 1682. [S. ebenda.] Auch im Mus. ms. 11780, Nr. 13
Vla_{1-4}, $Tromb._{1-4}$. Bc	Dir. 8^0	Vla_4, $Tromb._4$ fehlen, dafür Vo-Stimm. 8^0	1	Ka	[S. ebenda]
Vla_{1-4}. Bc	Dir. 4^0	vollst. 4^0	2	Di	H. A. 5. u. 6. Sept. 1678. [S. ebenda]
$V_{1,2}$, Tromb. Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	1	Ka	H. A. s. Denkm. dtsch. Tonk., Bd. 45, S. XXXV (Seiffert)
Vla_{1-5}. Bc	vollst. 8^0	—	1	Ka	Nicht i. d. Verzeichnis Denkm. dtsch. Tonk., Bd. 45. 6. 3. 1697
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3}$. Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	1	Messe	Neudruck, Denkm. dtsch. Tonk. Bd. 45 (Seiffert)
—	—	vollst. quer 4^0	—	Bg	alte Handschrift
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$. Bc	—	vollst. 4^0. 8^0	3	KM	H. A. Alte Nr. 156
V_1, $Vla_{1,2}$, Vo. Bc	—	vollst. 4^0	1	Suite	[H. A.]
— Bc	—	vollst. 4^0	1	SM	Alte Nr. 7
— Bc	—	vollst. 4^0	1	SM	Alte Nr. 8
$V_{1,2}$, $Clar._{1,2}$. Bc	—	vollst. 4^0 u. 8^0	1	Di	H. A. 11. Okt. 1673
$V_{1,2}$ o. Corn. $Vla_{1,2}$, $Tromb._{1-5}$, Vo. Bc	Dir 4^0	$Tromb._4$ u. $_5$ fehlen 8^0	3	KM	H. A. 3. 6. 1678 [vgl. Verzeichn. Lünburg Nr. 54. SB. i. MG IX, S. 593ff. (Seiffert)]
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$ Vo o. Fag. Bc	—	C_1 doppelt, dazu C_1 u. C_2 cap. 4^0	1	Di	Hdschr. Joh. Theur, 1683, „p. t. Cantor ad Großobringensis. [S. a. Verzeichn. Lüneburg, Nr. 117]
$V_{1,2}$, $Corn._{1,2}$ $Tromb._{1-3}$. Bc	—	statt $Tromb._3$ = Vo 8^0	1	Ka	H. A. 12. Okt. 1677 Alte Nr. 176
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$. Bc	vollst. 8^0	vollst. 8^0	2	Di	H. A.
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$, Vo. Bc	vollst.	ohne Kapellst. 4^0	2	KM	H. A. 27. 7. 1678. Alte Nr. 192
$V_{1,2}$, $Corn._{1,2}$ $Tromb._{1-4}$. Bc	—	ohne Kapellst. $Corn._{1,2}$, $Tromb._4$ fehlen 4^0	2	KM	H. A. 1. Febr. 1683 [s. Verzeichn. Lüneburg Nr. 335). Alte Nr. 265
$V_{1,2}$, Fag. o. Vo und Bomhard. Bc	—	Kapellst. fehlen. 8^0	1	KM	Hdschr.: D. A. Bode
$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$. Bc	—	Kapellst. u. $Vla_{1,2}$ fehlen. 4^0	2	KM	Hdschr.: Joh. Holtzhausen und H. C. K. C: E. Ludimod. Alpersin. 1680 u. 1682

Nr.	Signatur Mus. Ms.	Verfasser	Titel- und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung vokal
67	18892	Rosenmüller, Joh.	Danklied: Lobt Gott, lobt alle Gott. C-dur	CATB conc. CATB cap.
68	18905	Rosenmüller, Joh.	Mein Gott, ich danke dir. C-dur. à 10	$T_{1,2}$ conc. CCATB rip.
69	18893	Rosenmüller, Joh.	Nun gibst du Gott einen gnädigen Regen. (Ps. 68.) B-dur. à 25	CCTTTBB fav. CCATB cap.
70	18895	Rosenmüller, Joh.	O Jesu süß, wer dein gedenket Aria A-moll. à 3	T solo
71	18894	Rosenmüller Joh.	Selig sind die Augen. G-dur. 13. n. Trinit.	TB conc. CCATB rip.
72	18891	Rosenmüller, Joh.	Siehe an die Werke Gottes. Concert C-dur. à 7 vel 10 vel 15	CCATB conc.
73	18896	Rosenmüller, Joh.	Was stehet ihr hie, Concert (Matth. 20,6–16). C-dur. à 10 Septuagesima	CATB conc.
74	18896	Rosenmüller, Joh.	Wenn ich zu dir rufe (Ps. 28) G-moll	CATB conc. CATB cap.
75	an 2434	Scheidemann, Heinr.	*Courant*	—
76	19785	Schelle, Joh.	*Moteta*: Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt. 2 chör. A-moll	CATB Chor 1 CATB Ch. 2
77	19782	Schelle, Joh.	Heut triumphieret Gottes Sohn. C-dur. à 10–15	CCATB conc. CCATB rip.
78	19784	Schelle, Joh.	Und da die Tage ihrer Reinigung. D-dur Mar. Reinig.	CCATB
79	19783	Schelle, Joh.	Was du tust, so bedenke das Ende. E-moll. à 8. 1. n. Trinit.	CCCB
80	20377	Schultz, Christian	Singet umeinander. B-dur	CCATB Chor 1 CCATB Chor 2
81	20374	Schütz, Heinr.	Herr Gott, dich loben wir. à 12	C pro organo Chor 1 CATB Chor 2
82	20555	Schwemmer, Heinr.	Jauchzet Gott, alle Land. à 10, 15 vel 20. B-dur	CCATB conc. CCATB rip
83	21825 / 32	Theile, Joh.	Wirf dein Anliegen. E-moll. à 8	CATB
84	21830	Thieme, Clemens	*Missa ex A*. à 9–14	CCATB conc. CCATB rip.
85	22700	Weber, Georg	Christl. Communion-Aria. Ach du allerhöchste Freude. C-dur. à 4	C solo
		Bezeichnung		
86	anonym	Konzert, geistl.	Ach Gott, wie manches Herzeleid. A-moll. Jubilate [1674]	CATB
87	anonym	Dialog, geistl.	Ach Jesu, mir ist weh. E-moll	CB CCATB cap.
88	anonym	Motette	Leichen-Motetta: Ach mein Sohn, wie schnell. A-moll. 2 chör.	„8 voc“

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Be	Form	Besondere Bemerkungen
$V_{1,2}$, Clar. $_{1,2}$ Tromb. $_{1,2}$ Bc	vollst. u. Dir. 4⁰	zu V_1 noch Zymbel. Tromb. $_1$ doppelt, Fag. dazu 4⁰	3	Ka	H. A. 18. 1. 1680, 1682.
$V_{1,2}$, Vo Bc	vollst. 4⁰	vollst. 8⁰	2	KM	H. A. 27. Okt. 1681. Alte Nr. 131
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Fag. od. Vo, Corn. $_{1,2}$, Tromb. $_1$ b. $_5$, Spinett o. Theorbe	—	nur Corn. $_{1,2}$ u. Tromb. $_{1-5}$ erh. 4⁰	4	KM	H. A. [S. Horneffer, Rosenmüller. Verz. Lüneb. S. 105 u. Nr. 685]
$V_{1,2}$ Bc	—	vollst. 4⁰	1	A	
Gamb $_{1-3}$ Bc	vollst. 4⁰	Vla $_{1-3}$ (statt Gamb.) Kapellst. fehlen 4⁰	2	Di	H. A. 5. Okt. 1680. Alte Nr. 135
$V_{1,2}$, Tromb $_{1-3}$ Bc	—	vollst. 4⁰	1	KM	Hdschr.: Joh. Friedr. Dassler, Pfarrorganist u. Schulkollege Walschl[eben]. 16. 9. 1679. [Aus den „Kernsprüchen", 1652.]
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Vo, Bc	—	statt Vo = Fag. hinzu: CATB cap. 4⁰. 8⁰	2	Di	H. A. 7. 8. 1677. Alte Nr. 158 [S. a. Lüneburg, Verzeichnis Nr. 889]
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Bc		statt Vla = Tromb. 4⁰	2	Di	H. A. 7. 8. 1677. Alte Nr. 158 [Verzeichn. Lüneburg Nr. 989]
Orgel		Orgel 8⁰	—		in Orgeltabulatur, an Briegel, Ev. Gespr.
—	—	vollst. 8⁰	1	Bg	zu Schelle vgl. Denkm. dtschr. Tonk., Bd. 57/58 (Schering)
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Vo, Bc	—	Kapellst. fehlen 8⁰	1	Ka	
Clar. $_{1,2}$, $V_{1,2}$ Vla $_{1,2}$, Gambe $_{1-4}$, Vo, Fag. Bc	—	„Clarini con sordini". 8⁰	1	Di	Hdschr. Joh. Schmidt, 8. 9. 1692, ferner F. G. M., M. V. Hemiere, J. T. A. Joh. Hieron. Hermbstädt.
V, Gambe $_{1,2}$, Fag. Bc	—	vollst. 8⁰	1	Ka	Hdschr. „Ernst Christoph Mörcke, Erffurti". 12. 5. 1692.
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Fag. Org.	vollst. 4⁰	B cap. u. Fag. fehlen 4⁰	1	Ka	H. A. [Schultz, Domkantor zu Meißen.]
Clar. $_{1,2}$, $V_{1,2}$ (o. Corn.) Tromb. $_{1-3}$, Org.	—	vollst. Tymp. u. Tromp. princ. dazu 4⁰	1	Te deum	H. A. 30. 11. 1677. „Erfurd". Alte Nr. 57
$V_{1,2}$, Vo, Fag. Vla $_{1,2}$, Bc	—	Instr. vollst. 4⁰ Kapellst. fehlen	1	KM	Handschr. S. H. 1682
Gamb. $_{1,2,3}$ (o. Vla), Vo. Bc	—	vollst. 8⁰	1	Ka	H. A. 5. 8. 1680. Alte Nr. 106 [Vgl. BB mus ms $\frac{21825}{33}$]
Vl $_{1-4}$. Bc	vollst. 4⁰	Kapellst. fehlen 4⁰	2	Messe	H. A. Alte Nr. 106 u. 26. Erfurt 22. 6. 1674, 10. 8. 1677, 13. 8. 1678
Gamb. $_{1-3}$, Bc	—	vollst. 8⁰	2	A	H. A. Vgl. „Lebensfrüchte", 1649
? (Instr. u. Bc)	unvollst. 8⁰	—	—	Di	Unvollst. Partitur: Bc mit A, T u. B darüber. C u. Instr. fehlen
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Org.	vollst. 8⁰	Vla $_2$ fehlt. quer 8⁰	1	Di	H. A. (teilw.)
—	—	—	1	Bg	nur Bc erh.

Nr.	Signatur Mus. Ms.	Bezeichnung	Titel- und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung nach vokal
89	anonym	Konzert, geistl.	Allein Gott in der Höh, Missa ex F	CCATTB
90	anonym	Konzert, geistl.	Allelujah, lobet den Herren C-dur. à 18	CCAT Ch. superior ATTB Ch. inferior
91	Misc.	Motetten Nr. 6	Allelujah, merke auf und siehe dorthin. G-dur	B ?
92	Misc.	Motetten, Nr. 7	Also hat Gott die Welt geliebet. E-dur	B ?
93	anonym	Motette	*Amor Jesu.* D-moll. à 3	CAT
94	anonym	Konzert, geistl.	*Anima Christi sanctifica me.* D-dur	B solo
95	anonym	Motette	*Adjuro vos.* C-moll.	ATB
96	anonym	Arie, Instr.	*Aria e Echo ex D.* 2chör. 8voc	—
97	40323	Konzert, geistl. Nr. 5	*Beatus vir.* G-dur	CCTB
98	Misc.	Motetten, Nr. 5	Bestelle dein Haus. G-dur	? B
99	anonym	Konzert, geistl.	Das ist meine Freude. C-dur	CCATB conc. CCATB cap.
100	anonym	Motetten, Nr. 1	Der Herr ist mein Licht. D-dur	CAT
101	anonym	Motetten, Nr. 2	Der Herr ist mein Licht. C-dur	C_1B: sonst?
102	Misc.	Motetten, Nr. 2	Der Mensch vom Weibe geboren. A-moll	?
103	Misc.	Motetten, Nr. 4	Die bestimmten Jahr sind kommen. C-dur	?
104	anonym	Motette	Drei schöne Dinge sind. C-dur	CCATB conc. CCATB cap.
105	anonym	Konzert, geistl.	*Dulcis Christe bone Jesu.* C-moll	ATB
106	anonym	Konzert, geistl.	Du Wunder-Brot. D-dur	?
107	anonym.	Arie, geistl.	*Aria synactica*: Eile doch mit schnellen Schritten. G-moll. à 5	C solo
108	anonym	Suite	*Entree.* G-moll	—
109	anonym	Arie, geistl.	Es ist nun aus. à 4. G-dur	CATB
110	40323	Konzert, geistl., Nr. 2	Es stehe Gott auf. D-moll	CC
111	anonym	Konzert, geistl.	Es wird ein Durchbrecher. C-dur. Ostern	CCATB conc. CCATB cap.
112	an 2434	Falso bordone	—	—
113	anonym	Konzert, geistl.	Gelobet sei der Herr. C-dur. à 10–18	CCATTB
114	anonym	a) Konzert, geistl. b) Motette	Heile mich, Herr. D-dur. à 9–14. 19. n. Trinit.	CCATB conc. CCATB rip.
115	anonym	Kantate, C-dur. à 15	Herr, der König freuet sich	CCATB conc. CCATB rip.

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Bc	Form	Besondere Bemerkungen
$V_{1,2}$, Flaut $_{1,2}$ Corn. $_{1,2}$ Vl, Vla $_{1,2}$ (o. Tromb.), Tromb. o. Fag. Bc		vollst. 4^0	2	Messe	
Clar. $_{1,2}$ (o. Trombett.), Viol $_{1,2}$ Bc	—	hierzu noch CATB conc. Tromb. u. Vo	1	KM	H. A. 4. 4. 1679
?	—	nur B erh. 8^0	—	Ka	
?	—	nur B erh. 8^0	—	?	
Organo	—	vollst. 4^0	1	M	
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Fag, Bc	—	vollst. 4^0	1	SKa	
Bc	—	vollst. 4^0	1	M	H. A. 11. 8. 1674. Alte Nr. 111
V, Vla $_{1,2}$, Vo Ch 1 V, Vla $_{1,2}$, Vo Ch 2 u. Cembalo	—	nur Ch 1 vorh. 8^0	1		Hdschr. J. Simon Poppe, Erfurt 1693
2 Instr.	4^0	—	—	?	Fragment, 8 Takte
?	—	nur B 8^0	—	?	
$V_{1,2}$, Clar. $_{1,2}$, Tromb. $_{1-3}$ Bc	Dir. 4^0	vollst. 4^0 u. 8^0	2	KM	H. A. u. Strecker [1681]. Alte Nr. 302
$V_{1,2}$, Bc	—	C fehlt 4^0	1	KM	
$V_{1,2}$, Bc	—	C_1 u. B $V_{1,2}$ erh.	1 (unvollst.)	KM	
?	—	nur B 8^0	—	?	
?	—	nur B 8^0	—	?	
$V_{1,2}$, Bc	4^0	vollständig 8^0	2	KM	H. A. 30. 9. 1677. Alte Nr. 175
Vla $_{1-4}$. Bc	4^0	Vla $_1$ fehlt	2	M—Ka	H. A. 26. 6. 1674. Alte Nr. 213
?		T, B, Vla $_{1-6}$ „Violone grandi" 4^0	3	Ka	
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Bc		vollst. dazu Ob (= 1. V) quer 8^0	2	A	18. Jahrh.
V_1, Vl $_{1,2}$, Vo Bc	—	vollst. 4^0	2	Suite	H. A. (nur 2. V.)
—		vollst. 8^0	—	Bg	Vielleicht v. Joh. Christoph Bach (vgl. Schneider, Verzeichnis Bachjahrb. 1907, Nr. 59)
2 Instr. u. Bc	4^0	—	—	SKM	
$V_{1,2}$, Clar. $_{1,2}$, Tromb. $_{1-3}$. Bc	—	Tromb. $_2$ fehlt. 4^0	2	Ka	H. A. 2. 4. 1679. Alte Nr. 218
Orgel	—	Orgel 4^0	—		
$V_{1,2}$, Trombett $_{1,2}$ Tymp. Bc	—	Tymp. fehlt Capellst. dazu. 4^0 u. 8^0	2	Ka	H. A. 9. 12. 1676. Alte Nr. 141
$V_{1,2}$, Vla, Vo Bc	2fach 4^0 u. 8^0	doppelte St. 4^0 u. 8^0 Capellst. einfach	5	Di	H. A. 8. 3. 1680 u. 27. 9. 1680. Alte Nr. 110 u. 234
$V_{1,2}$ (o. Corn.) Tromb. $_{1-3}$, Bc	—	statt Tromb. $_3$: Vo o. Fag. 4^0	2	Km—Ka	„di Sign. M. B." [Michael Bach?] H. A. Alte Nr. 184. 2. 5. 1677

Nr.	Signatur Mus. Ms.	Bezeichnung	Titel- und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung nach vokal
116	40323	Konzert, geistl,	Herr, wie groß ist meine Sündenschuld. 22. p. Trin. 1670	CATB
117	40323	Konzert, geistl. Nr. 6	Herr Zebaoth, meine Seele verlanget	A solo
118	anonym	Kantate	Herzlich tut mich verlangen. 16. n. Trin.	CATB conc. CTB Portatores CATB cap.
119	anonym	Arie, geistl.	Hie gute Mähr. C-dur. à 13. Weihnachten.	B solo CCATB cap.
120	anonym	Motette	Ich bin schwarz, aber gar lieblich [Hoh. Lied].	B solo
121	anonym	Psalm 111	Ich danke dem Herrn. F-dur	C solo
122	anonym	Aria	Arie unter der Kommunion Ich preise dich von Herzen	C solo
123	anonym	a) Motette b) Motette	Ich weiß, daß mein Erlöser lebet. C-dur. Himmelfahrt. à 9–14	CCATB conc. CCATB cap.
124	Misc.	Motetten, Nr. 10	Ich weiß, daß mein Erlöser lebet. 1. D-dur	—
125	Misc.	Motetten, Nr. 10	Ich weiß, daß mein Erlöser lebet. 2. G-moll	—
126	anonym	Kantate	Ich will euch mir vertrauen. C-dur	CATB
127	anonym	Arie, geistl.	Ich will in aller Not. G-dur	C solo
128	anonym	Arie, geistl.	Ich will singen. Es-dur	C solo
129	anonym	Kantate, C-dur	Ihr Hirten in Hürden. Weihnachten. C-dur. 2chör.	CC (Engel) ATTB (Hirten)
130	anonym	Arie, geistl.	In Christi Wunden. A-moll	CATB
131	Misc.	Motetten, Nr. 9	Ist nicht Ephraim mein treuer Sohn. E-moll	?
132	anonym	Konzert, geistl.	*Jesu dulcis memoria.* A-dur. à 3	C solo
133	an 2434 (Briegel)	Kadenzen	—	—
134	anonym	Kantate	Kommunion-Stück Kommt her zu mir alle 9 v. B-dur	CCAB
135	anonym	Arie, geistl.	*Lauda Sion.* B-dur	TT
136	Misc.	Motetten, Nr. 3	*Laudate Dominum.* C-dur	?
137	anonym	Konzert, geistl.	*Laudate.* C-dur	?
138	40323	Konzert, geistl., Nr. 3	*Laudate pueri Dominum.* d-moll	ATB
139	anonym	Magnificat	*Magnificat,* F-dur	B solo CCATB cap.
140	anonym	Magnificat	*Magnificat,* G-dur	ATB
141	anonym	Dialog, geistl.	Meister, welches ist das fürnehmste Gebot. B-dur. 18. Sonnt. n. Trinit.	CATB conc. CATB cap.

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Bc	Form	Besondere Bemerkungen
$V_{1,2}$, $Vl_{1,2}$, Vo Bc	8°	—	—	Di	—
2 Instr. u. Bc	4°	—	—	?	Fragment. Schluß fehlt
$V_{1,2}$, Vla, Vo Bc	4°		—	Di	H. A. 29. 8. 1688
$V_{1,2}$, Trombett $_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ (o. Trombone) Vo, Bc	—	Kapellst. fehlen 8°	1	Ka	H. A. 6. 12. 1679. Alte Nr. 54
5 Flöten. Bc	—	vollst. 4° u. 8°	1	SKa	H. A. 1673. Alte Nr. 22 u. 131
3 Gamben. Bc	4°	C fehlt. 4°	1	SKa	H. A. 13. Apr. 1683
$V_{1,2}$, Bc	4°	vollst. 4° u. 8°	2	A	18. Jahrh.
Clar. $_{1,2}$, $V_{1,2}$ (o. Corn.), Bc	4°	doppelte St., Kapellst. nur 1 ×. 4° u. 8°	4	Ka	H. A. 17. 3. 1680. 28. 10. 80
—	—	B 8°	—	?	
—	—	B 8°	—	?	
V conc., $V_{1,2}$, Vla, Vo, Basson, Clar. $_{1,2}$, Corn. $_{1,2}$, Tymp. Bc	4°	V_1 doppelt. 4°	1	Ka	18. Jahrh. [Telemann? Deutsche Kunstausdrücke!]
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo, Cemb.	—	vollst. 4°, quer 8°	1	A—SKa	
Fl. $_{1,2}$. Org.	—	vollst. 8°, quer 8°	1	SKa	1. Arie mit obligater Orgelbegl.
$V_{1,2,3}$. Bc	—	hierzu 4 Kapellst., Violdig. $_1$ (statt V_3) u. $_2$, Vo	3	Di	„a multis violin" a. Nr. 129
—	vollst. u. Dir. 4°		—	Bg	—
?	—	B 8°	—	Ka	—
V, Gambe, Bc	—	—	1 4°	SKa	—
—	—	Orgelst.	—	—	—
$V_{1,2}$, Gamb. $_{1,2}$ Vo, Bc	—	vollst. 4°	1	Di	H. A. 8. 12. 1680. a. Nr. 224
$V_{1,2}$, Bc	—	TT fehlen. 8°	1	A?	H. A. Alte Nr. 27
?	—	B 8°	—	?	
?	—	V_1 8°	1	?	
2 Instr. Bc	4°	—	—	M	—
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Fag. (o. Vo), Bc	—	vollst. 4° u. 8°	1	Magnif.	H. A. 21. 9. 1674 u. 1675. Alte Nr. 127 u. 145
Bc	—	vollst. 4°	1	Magnif.	H. A. 14. 8. 1674
$V_{1,2}$, Bc	4°	vollst. 4°	3	Di	H. A. [Partitur v. A gesetzt] Alte Nr. 222. 18. 10. 1679

Nr.	Signatur Mus. Ms.	Bezeichnung	Titel- und Textanfang Tonarten usw.	Besetzung nach vokal
142	anonym	Choralbuch	Melodienbuch	meist 4stimm.
143	anonym	Messe	*Missa Kyrie Eleison. Et in terra. Quoniam.* à 3. G-dur	T solo
144	anonym	Messe	*Missa ex D.* à 7.	CCATB
145	anonym	Konzert, geistl.	Nun danket alle Gott. D-dur	CCATTB conc. CCATTB cap.
146	anonym	Kantate	Nun danket alle Gott. D-dur	—
147	anonym	Konzert, geistl.	Nun danket alle Gott. C-dur	CATB conc. CATB rip.
148	anonym	Arie, geistl.	Ein schönes, tröstliches Begräbnislied. Nun gute Nacht	CCATB
149	anonym	Arie, geistl.	Nun laßt uns den Leib begraben	CATB
150	anonym	Arie, geistl.	O Jesu du edle Gabe. A-dur	CC
151	anonym	Arie, geistl.	O wie läßt du, Jesu, fließen. E-moll	CC
152	40323	Konzert, geistl., Nr. 1	Preise Jerusalem. C-dur	AT
153	in 2434 (Briegel)	Sarabande, Ballet	—	—
154	Misc.	Motetten, Nr. 8	Schaffe in mir, Gott. G-dur	?
155	anonym	Konzert, geistl.	Christi Kreuzgang: Sehet wir gehen hinauf. B-dur. 3chör. Quinquag.	B solo Ch. 1 CCB Ch. 2 CATB Ch. 3
156	anonym	Dialog, geistl.	Seht euch für für den falschen Propheten. 8. n. Trinit. A-moll	ATTB conc. CATB cap.
157	anonym	Konzert, geistl.	Selig ist der Mann. à 3. A-dur	ATB conc.
158	anonym	Motette, B-dur	Selig sind die Toten. 2chör. B-dur	CCATB Ch. 1 CCATB Ch. 2
159	anonym	Arie, geistl.	So kommet nun, laßt uns zum Felsen gehn. E-moll	C solo
160	anonym	Suite, E-dur	*Sonata, Allamant* usw. E-dur	—
161	anonym	Sonata, A-dur	*Sonata*, A-dur. à 5	—
162	40323	Konzert, geistl., Nr. 4	[*Sonata*], C-moll	—
163	anonym	Motette, G-moll	Suchet den Herren. à 6	ATB
164	anonym	Konzert, geistl., B-dur	Unsere Harfen ist ein Klagen worden	CATB
165	anonym	Konzert, geistl., C-dur	Uns ist ein Kind geboren. 4chör. Weihnachten	CATB 1. Ch. CATB 2. Ch. CATB 3. Ch. B solo 4. Ch.
166	anonym	Konzert, geistl., C-dur	*Veni sancte Spiritus*	T solo CCATB rip.
167	anonym	Dialog, geistl., A-moll	Wahrlich, ich sage dir. 4. Adv. od. Trinit. à 7—11	TB conc. CATB cap.
168	an 10340 (Hegendorf)	—	Wandelt wie die Kinder. D-dur	?
169	anonym	Konzert, geistl., C-moll	Was erhebet sich die arme Erde. à 6	ATB

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Bc	Form	Besondere Bemerkungen
„zu 6 blas. Instr. u. Pauken"	quer 8^0	Orgelst. quer 8^0			Orgeisatz. Völker, Cantor St. Mich. zu Erfurt. 16. Novemb. 1794
2 V u. Bc.	—	vollst. 4^0	2	Messe	1691 „Joh. Schmid, p. t. Cantor St. Mich."
$V_{1,2}$, Bc	4^0	—	—	Messe	
$V_{1,2}$, Tromb $_{1-3}$ Bc	—	C_2 T_1 T_2 rip. fehlen. 4^0 u. 8^0	3	KM	H. A. 1674. Alte Nr. 100
—	—	C_2 ATB	—	Ka	
$V_{1,2}$, Trombetta $_{1,2}$ Bc	—	vollst. 4^0 u. 8^0	3	KM	H. A. Alte Nr. 103. 9. 10. 1674
—	8^0	vollst. 8^0	—	Bg	
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo, Org.	—	vollst. quer 8^0	1	Bg	H. A. — Zum Tode des Pfarrers der Mich.-Kirche: Jak. Ilgen. † 10. Apr. 1679
$V_{1,2}$, Bc	—	vollst. 8^0, quer 8^0	1	A	E. S. (Verfasser od. Schreiber)
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Bc	—	vollst. 4^0, quer 4^0	2	A	Alte Nr. 19
2 Instr. Bc.	4^0	—	—	SM	
Orgel	—	Orgel 8^0	—		
?	—	B 8^0	—	?	
$V_{1,2}$, Ch 1 Bc	—	vollst. 8^0	1	Di	H. A. 26. 2. 1680. Alte Nr. 60
$V_{1,2}$ o. Corn, Vla $_{1,2}$ o. Tromb. Bc	4^0 Schluß fehlt	CTB cap. fehlen. 4^0	3	Di	H. A. 4. 8. 1680. Alte Nr. 236
Orgel	—	vollst. Vo dazu 4^0	1	M	[1681] alte Nr. 293. Handschr. unbekannt
—	—	vollst.		Bg	
$V_{1,2}$, Vo, Orgel	8^0	vollst. 8^0 u. quer 8^0	2	A	
?	—	nur V in Scordatur 4^0	—		
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$, Vo, Bc	—	vollst. 8^0	1		Hdschr. v. Joh. Hoch. 10. 6. 1692
5 Instr. u. Bc	4^0	—	—		
$V_{1,2}$, Fag u. Bc	—	vollst. 4^0	1	M	H. A. 23. 12. 1674. Alte Nr. 104
Violetta, Gamb $_{1,2}$, Bc	—	Gamb $_2$ fehlt. 4^0	2	Di	H. A. 22. 3. 1628. Alte Nr. 160 u. 200
$V_{1,2}$, Vla, Vo, Bc	—	vollst. 8^0	2	KM	H. A. 18. Dez. 1678. „Erffurd"
$V_{1,2}$, Vla $_{1,2}$ Clarin $_{1,2}$, Bc	4^0	„Tambur. ad plac." dabei. 4^0 u. 8^0	1	KM	H. A. 28. 10. 1682. Alte Nr. 386
$V_{1,2}$, Vla, Vo (o. Fag.)	4^0	vollst. 4^0 u. 8^0	2	Di	H. A. 19. 10. 1680. Alte Nr. 219
?	—	—	1	Ka	
$V_{1,2}$, Orgel	—	vollst. 4^0 u. 8^0 quer 8^0	2	M	H. A. (teilw.)

Nr.	Signatur Mus. Ms.	Bezeichnung	Titel- und Textanfang, Tonart usw.	Besetzung nach vokal
170	anonym	Kantate, weltl., C-dur	Weg, ihr Körbe	?
171	anonym	Arie, geistl., E-moll	Weh, weh, weh, ach weh mir Armen	C solo
172	Misc.	Motetten, Nr. 11	Wie bin ich doch so herzlich froh. C-dur	?
173	anonym	Motetten, Nr. 3 Konzert, geistl.	Wie der Hirsch schreiet. C-dur. à 6	B solo
174	anonym	Konzert, geistl.	Wie der Hirsch schreiet. à 4. D-dur	B solo
175	anonym	Konzert, geistl., E-moll	Wirf dein Anliegen	CATTB
176	anonym	Konzert, geistl., E-moll	Wir sind Kinder der Heiligen	CATB conc. CATB cap.
177	anonym	Arie, geistl., A-dur	Wohlauf, sorgvolle Herzen	C solo
178	anonym	Dialog, geistl., B-dur	Wo ist jemand, der da lebet. — Himmelfahrt	CATB conc. CATB rip.
179	anonym	Dialog, geistl., B-dur	Wol dem, der d. Herren fürchtet. ab. 8. 2chör.	CATB conc. CATB cap.
180	anonym	Konzert, geistl., C-dur	*Cantio nuptialis* „Zwingt die Saiten in Cythara". à 6	CC

I. Konzertmotetten

a) Mit großer Besetzung

Eine bevorzugte Stellung unter den Erfurter Musikalien, wie überall in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nehmen die geistlichen Konzerte mit großer Vokal- und Instrumentalbesetzung ein. Formal lehnen sie sich an die Motette an, wenn sie auch meist durch geschlossene Sätze, zyklische Form und instrumentale Vor- und Zwischenspiele eine besonders lebendige Gliederung und Bereicherung erfahren[1]). Seltener allerdings tritt nach 1650 die ältere Art der Konzertmotette auf, die sich von der venezianischen Prunkmotette herleitet und rein musikalisch anspruchslos, fast primitiv, mehr durch großzügige Flächen und den Wechsel homophoner Chormassen glänzende Wirkungen zu erzielen sucht. Dagegen wird nun diese plastische, leichtfaßliche Motettenart erweitert durch eingeflochtene Solostellen in durchbrochener, aufgelöster Arbeit und musikalisch verfeinert und vertieft.

Eine Reihe bis jetzt unbekannter oder doch unbesprochener Werke von Johann Rosenmüller zeigt diese Stilwandlung deutlich und kann auch sonst bei der Beliebtheit und weiten Verbreitung der Kompositionen Rosenmüllers wohl als vorbildlich für die Zeit angesehen werden.

„Als der Tag der Pfingsten erfüllet ward"[2]), eine Konzertmotette für 7 Solo- und 6 Kapellstimmen mit reicher, allerdings kaum selbständig verwendeter

[1]) Vgl. z. B. hierzu: A. Schering, Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, Bachjahrbuch 1912, S. 89ff.

[2]) Bisher nur aus dem Lüneburger Verzeichnis bekannt; vgl. Horneffer, Monatshefte f. Musikgeschichte 1899, S. 61.

alter Angabe instrumental	Vorhanden sind: Partitur	Stimmen	Bc	Form	Besondere Bemerkungen
?	—	nur C 2 T V 2. 4⁰	—	Ka	H. A.
Str.	—	C V 1, Vla 2, 3, Vo 8⁰	1	A	H. A.
?	—	B 8⁰	—	?	
V 1, 2, Vla 1, 2, Vo, Bc	4⁰	V 1 doppelt	2		Hdschr. J. H. Arnoldi
V1, 2, Vo o. Fag. Bc	—	St. teilw. mehrfach 4⁰	1	SKa	H. A. Bc: Schamberger 21. 7. 1677
Vla 1—3, Bc	8⁰	—	—	Ka	H. A. 5. 8. 1680
Vla 1—5, Bc	—	T conc., A cap., Vla 3 fehlen. 4⁰ u. 8⁰	2	KM	H. A. 14. 3. 1679. Alte Nr. 225
V 1, 2, Vo, Orgel		vollst. 8⁰	2	A	H. A. Alte Nr. 146
Vla 1—3 Fag. Bc	—	Kapellst. fehlen 4⁰	1	Di	H. A. 28. Okt. 1676. Alte Nr. 154
—	4⁰	vollst. 4⁰	2	KM—ChorDi	H. A. 2. Mai 1682. Alte Nr. 336
2 Cytharin, Gamb. Fag. Bc		vollst. 8⁰	1	SKa	H. A. 12. Okt. 1679. Nr. 47.

Instrumentalbesetzung schließt sich an hergebrachte Formen an. Die Epistel des Pfingsttages wird zuerst im Wechsel von solistischen Stellen und Falsobordonakkorden des Chores vorgetragen[1]), bis bei den Worten „und es geschahe schnell ein Braußen" die Stimmen neu anheben, von der tiefsten zur höchsten auf dem C-dur-Akkord in einfachen Nachahmungen anwachsen und schließlich kräftig zusammenklingen. Die sehr wirkungsvolle Steigerung erinnert an Joh. Christoph Bach's Michaeliskonzert. Hatten bis dahin die Instrumente nur zur Stimmverstärkung gedient, so treten nun 2 Violinen, 2 Bratschen, 3 Posaunen samt dem Bc. zu einem Zwischenspiel zusammen, worauf dann im zweiten Teil die Erzählung im Wechsel von wuchtigen Chorstellen und zarten, durchsichtigen solistischen Teilen zu Ende geführt wird. Lebhafte musikalische Malerei, z. B. der flatternden, blitzenden Zungen, verstärkt die Ausdruckskraft des Ganzen.

Das Konzert „Gelobet sei der Herr" zeigt eine geschlossenere Form und freiere Entwicklung. Eine fünfstimmige Symphonie für Streicher, mit frischen Nachahmungen in den beiden Geigen, führt zum kräftigen Einsatz des Gesamtchores, esfolgen in teils nachahmendem, teils freiem, gegensätzlichem Konzertieren alle Arten von Stimmverbindungen, von homophonen Tuttistellen unterbrochen. Wieder dienen plastische Motive zur Unterstützung des Ausdrucks.

Die beiden musikalisch guten Weihnachtsstücke „Jauchzet dem Herrn alle Welt" weisen eine in jener Zeit gern gepflegte Rondoform auf: Ein Chorritornell im $\frac{3}{1}$ Takt kehrt mehrmals wörtlich wieder, dazwischen schieben sich

---

[1]) Vgl. Schütz in seinen mehrchörigen Psalmen mit Instr., z. B. Gesamtausgabe, Bd. II, S. 12.

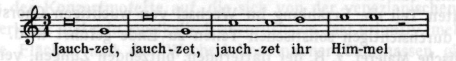
solistisch besetzte Teile ein. Außer in den kleinen Symphonien wirken Streich- und Blasinstrumente auch selbständig in den Solo- und Tuttisätzen mit. Auch das deutsch-lateinische, sehr reich mit Koloraturen versehene Weihnachtskonzert „*Gloria in excelsis Deo*; das Wort ward Fleisch"[1]) folgt im wesentlichen dieser Form, doch wird das Gloria nicht wörtlich wiederholt und das Ganze mehr in einem Zug als Motette behandelt.

In dem Feststück „Nun gibstu Gott einen gnädigen Regen"[2]) (aus dem 68. Psalm) wird eine lebendige Gliederung der Motettenform durch drei Instrumentalsymphonien herbeigeführt, von denen die reichverzierte letzte eine Ausdehnung von 45 Takten erreicht. Auch die starke Besetzung („à 25") fällt auf: 7 Favoritstimmen, 5 Kapellstimmen mit Continuo und ein Orchester von 2 Violinen, 2 Violen, 1 Fagott (oder Violin), 2 Zinken, 5 Posaunen, 1 Spinett (oder 1 Theorbe), werden auf dem Titelblatt angegeben, und die Erfurter Stimmen enthalten diesem großen Aufführungsapparat entsprechend vier bezifferte Generalbaßstimmen. Trotz der üppigen Besetzung ist das Werk fein und stimmungsvoll, zu gleicher Zeit demütig und freudig-vertrauend im Ausdruck.

Stärker zur Kantate neigen die beiden Konzerte „Siehe an die Werke Gottes"[3]) und das festlich schwungvolle „Mein Gott, ich danke dir mit Psalterspiel", das nach der schönen, frischen Symphonie im Grunde einen einfachen Wechsel kurzer, homophoner Chorstellen mit größer ausgesponnenen Duettsätzen der beiden Tenöre aufweist.

Mit Rosenmüller's Werken stehen die Haupttypen der zu besprechenden Vokalkonzerte bereits fest. Es folgen hier zunächst harmonisch einfache Konzerte, die stärker auf Massenwirkung berechnet sind.

In der Form der Weihnachtsstücke von Rosenmüller verläuft das zweiteilige „*Jubilum Evangelicum Lutheranorum*", „Jauchzet ihr Himmel" von Werner Fabricius, nur daß hier im zweiten Teil zum wechselnden Text ein neues Chorritornell eingeführt wird. Erst zum Schluß des Ganzen wird das



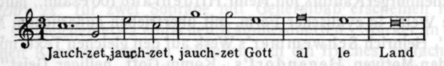
des ersten Teils wieder aufgenommen. Das gegebene Beispiel zeigt die einfache Durmelodik, die feine Ausführung im Einzelnen tritt zurück gegen eine gute, frische Gesamtwirkung. Musikalisch ähnlich anspruchslos, dabei noch stärker in der älteren mehrchörigen Art verlaufen zwei anonyme Festkonzerte in C-dur. Das zweiteilige „Allelujah, lobet den Herrn" setzt einen oberen, einen unteren und einen Instrumentalchor gegeneinander, während in dem Weihnachtsstück „Uns ist ein Kind geboren" gar drei vierstimmige, rein vokale Chöre einem vierten von Instrumenten mit Baßsolo entgegengestellt

[1]) S. Horneffer, Joh. Rosenmüller, Charlottenburg 1898, S. 105.

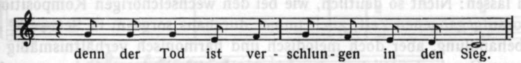
[2]) Bisher verloren, s. Horneffer, Rosenmüller S. 105 u. Monatshefte f. Musikgeschichte, 1899, S. 67.

[3]) Aus dem zweiten Teil der Kernsprüche, 1652. Besprochen in Horneffer, Rosenmüller, S. 69.

werden[1]). — Wolfgang Carl Briegel hat es verstanden, diese harmonisch und melodisch einfachere Art weiterzuentwickeln durch gewandte, stets neue Formbehandlung und durch besonders volkstümliche Themen. Sein „*Canticum Paschale*: Jauchzet Gott, alle Land" zeigt Rondoform. Das Chorritornell mit dem Anfang:



ist auf den Wechsel und Zusammenschluß zweier konzertierender Chöre aufgebaut (1. Chor: 2 Clarinen, Sopran, Mezzosopran, Tenor, Baß und Continuo. 2. Chor: C, A, T, B mit Generalbaß). Man vergleiche dieses lebendige, vorwärtsdrängende Thema mit dem nicht viel einfacheren, doch trockneren Anfang bei W. Fabricius, um Briegel's Begabung für frische Schlichtheit im besten Sinne zu spüren. In den solistisch konzertierenden Teilen bringen die Stimmen nacheinander weitere Bibelverse, auch hier in einfachsten, liedartigen Wendungen wie:



Daß diese Neigung zum Volkstümlichen nicht nur Briegel's musikalischer Veranlagung entsprach, sondern auch ganz bewußt zu volksbildnerischen Zwecken von ihm gepflegt wurde, beweisen zahlreiche Vorreden seiner gedruckten Werke.

Ebenfalls in rondoartiger Form verläuft ein „Concertstück" von Joh. Georg Ahle, ein Choralkonzert[2]). Das Chorritornell „Nun danket alle Gott", im $\frac{3}{1}$ Takt, eröffnet das Stück und schiebt sich nachher zwischen die verschiedenen mehrstimmigen, solistisch besetzten Liedstrophen. Zwei anonyme Kompositionen desselben Liedes verlaufen nach den einleitenden Instrumentalsymphonien in ähnlicher Form. Fortschrittlicher ist die Komposition von D. Buxtehude: „Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten", wenn auch der konzertierende erste Chor nur auf einfachen Akkordmotiven aufgebaut ist und wenig Abwechslung bringt. Doch folgt ihm ein Strophenlied, auf die verschiedenen Stimmen verteilt, mit einfallendem „Allelujah" des Chores. Der letzte Vers bringt durch die einheitliche Zusammenfassung der Stimmen, mit Begleitung und Zwischenspielen der Instrumente, einen wirkungsvollen Abschluß.

Gute Durchschnittskompositionen treten uns entgegen in „Ich danke dir Gott" von Heinrich Bach[3]), das im Wechsel zwischen Solostellen und Kapellverstärkungen in einem Zuge verläuft, flüssig und gediegen gearbeitet, aber

[1]) Über die Aufstellung der Chöre s. oben, Einleitung, S. 4.
[2]) Druck. Mühlhausen 1675. Vgl. das ähnliche Konzert bei Knüpfer, Pr. Staatsbibl. *Mus. ms.* 11780; s. a. Schering, Bachjahrbuch 1912, S. 108.
[3]) S. Max Schneider, Verzeichnis Bachjahrbuch 1907, S. 105f.

nicht weiter fesselnd, in Joh. Rud. Ahle's[1]) „*Confitebor tibi*", dem italienisch beeinflußten Hymnus „*Veni sancte spiritus*" seines Sohnes Joh. Georg Ahle, mit deklamatorischen Chorstellen, und dem festlich einfachen „Schaffe in mir Gott" von Joh. Nik. Müller, das zwar klare Gliederung zeigt, aber die Spannkraft zur Durchführung der aufgestellten Gedanken vermissen läßt. Auch des Eilenburger Kantors Joh. Heinr. Hildebrand 100 Psalm „Jauchzet dem Herrn alle Welt" in zyklischer Form, mit übertrieben äußerlichem Motiv auf „jauchzet", Heinrich Schwemmer's Werk auf den gleichen Text, mit kurzen, oft malenden Motiven, Hegendorf's „Komm Gott, heiliger Geist" und des Weißenfelser Komponisten Paul Becker „Wohl dem, der den Herren fürchtet" mit etwas steifen Wiederholungen sind hier als weniger bemerkenswertes Mittelgut nur kurz zu erwähnen, ebenso die anonymen Stücke „Wir sind Kinder der Heiligen", „Das ist meine Freude"[2]) und „Wohl dem, der den Herren fürchtet", ein Dialog zwischen zwei Chören in braver Kantorenarbeit. Es liegt in der Art dieser Konzertmotetten mit Verstärkungschören begründet, daß auch anerkannte Meister hier über der Betonung des Dekorativen, über der plastisch guten Klangwirkung die gewähltere Ausarbeitung mehr zurücktreten lassen: Nicht so deutlich, wie bei den wechselchörigen Kompositionen der voraufgegangenen Zeit, auch immer durchaus sorgsam in Setzweise und Wortbehandlung, aber doch melodisch und harmonisch verhältnismäßig seltener vom Durchschnittlichen abweichend als etwa in den auf biegsamen Ausdruck gerichteten Dialogen und den Kantatenformen Erst die folgenden zwei Werke vermögen wieder stärker zu fesseln: Georg Ludwig Agricola, der Nachfolger Briegel's in Gotha, weiß in seinem 65. Psalm „Gott, man lobet dich in der Stille" bei dauernder Abwechslung von Solo- und Tuttistellen durch fließende und fortschrittliche Thematik, hübsche Tonmalereien und Echos gute Wirkungen zu erzielen. Das ausgezeichnete Stück verdiente eine Wiederveröffentlichung. Auch andere Kompositionen desselben Meisters beweisen, daß der Gothaer Agricola zu den besten Komponisten seiner Zeit gehört. Von Jakob Becker, einem unbekannten Tonsetzer, ist Ähnliches zu rühmen. Er behandelt den gleichen Psalm als Terzett mit Tuttistützen. Die Formung ist durchaus sicher, die Themen sind moderner, d. h. nicht mehr so naiv, als etwa bei Briegel, die solistisch-konzertierenden Stellen teilweise von besonderer Schönheit.

Waren die bisher angeführten Werke sämtlich mit Kapellchören versehen, so fallen diese fort in der sonst verwandten Konzertmotette von Briegel „Herr, wo dein Gesetz nicht mein Trost gewest wäre", einem schönen, ausdrucksvollen zweiteiligen Stück, das einen fünfstimmigen Chor samt Streichorchester verwendet. Auf die Ablösung der Einzelstimmen, auf größte Durchsichtigkeit wird besonderer Wert gelegt. Ebenso fehlen die Kapellstimmen in Hildebrand's „Höre Tochter, schaue drauf," und in Joh. Heye's „Die auf den Herren hoffen", das in kleinerem Rahmen an der Solo-Tutti-Technik
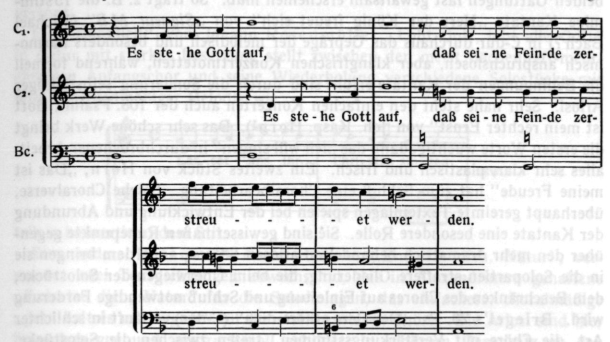
[1]) Joh. Rud. Ahle hatte 1645 in Erfurt studiert und war von 1646—1674 dort Kantor an S. Andreae. (S. Joh. Wolf, Sbd. d. IMG, II, S. 393ff.).

[2]) Auf dem Umschlag steht rechts unten außer Appelmann's Namen der des damaligen Kantors G. A. Strecker, der wohl nicht der Komponist ist, sondern bei der Abschrift half.

festhält. Sopran und Alt duettieren, ab und zu treten die Instrumente dazwischen oder alle Stimmen vereinigen sich auf kurze Zeit in akkordischem Satz.

b) Solomotetten

Zwei ältere Stücke von Ambrosius Reiner, „*Angelus ad Pastores*" und „*Tota pulchra es*" für zwei Soprane mit Generalbaß erscheinen italienisch beeinflußt, sie gleichen etwa einfachen Kammerduetten. Stärker an die schon besprochenen Konzerte dagegen schließen sich ein frisches, einfaches C-dur-Stück für A., T., zwei Instr. u. Bc „Preise Jerusalem" in zyklischer Form an, sowie ein ausgezeichnetes, stark von Schütz'schem Stil[1]) beeinflußtes Werk für zwei Soprane mit Instrumenten: „Es stehe Gott auf", mit dem Anfang:
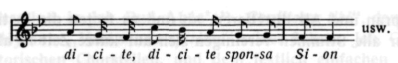


Durch seine volkstümliche Melodik, frische Rhythmik und gewählte Harmonik würde sich dieses Konzert ganz besonders zur Wiederaufführung eignen.

Eine Reihe dreistimmiger Solomotetten (sämtliche ohne Verfassernamen) mit Orgelbegleitung, teilweise auch mit konzertierenden Streichern, sind zum Schluß noch zu erwähnen.

„Was erhebet sich die arme Erde" mit Instrumenten, und „Selig ist der Mann" nur vom Generalbaß begleitet, verlaufen in einfacher Motettenart, ebenso ein „*Amor Jesu*" in der Art von Carissimi, doch etwas steifer, das wohl der Zeit um 1650 angehört, und ein *Laudate pueri* in d-moll. Die Motette „Suchet den Herrn, weil er zu finden ist" führt die Singstimmen stark solistisch, jedoch teils steif auf demselben Ton, teils in ziemlich plumpen Koloraturen. Geigen treten hinzu und unterbrechen das Werk durch eine umfangreiche Symphonie. Zwei augenscheinlich von Italienern verfaßte Arbeiten zeigen Cestische Weichheit. Etwas oberflächlich ist die Motette „*Adjuro vos*" hingeworfen. Wendungen wie

---

[1]) Vgl. die Schütz'sche Komposition auf den gleichen Text, *Symph. sacr.* Bd. II, Gesamtausgabe, Bd. VII.



sind damals Allgemeingut geworden. Das konzertierende „*Dulcis Christe*" dagegen verläuft ausdrucksvoll. Die einleitende Instrumentalsonate, mit Echos und Synkopen, wird in der Mitte der Motette wiederholt.

II. Kantaten

An Stelle der solistisch besetzten Teile innerhalb der Konzertmotette treten nun in der Kantate die geschlossenen Solonummern. Oft sind die Unterschiede zwischen beiden Formen so gering, daß die Zuweisung zu einer der beiden Gattungen fast gewaltsam erscheinen muß. So trägt z. B. die 15stimmige Kantate „Herr der König freuet sich" von „*Signeur M B*" (Michael Bach?) in C-dur durchaus das Gepräge der melodisch und besonders harmonisch anspruchslosen, aber klangfrischen Konzertmotetten, während formell die Bedingungen der Kantate erfüllt sind durch die Sonderung selbständiger Ariosi. Sehr nahe steht den einfachen Konzerten auch der 108. Psalm „Gott ist mein rechter Ernst" von Joh. Kasp. Horn[1]). Das sehr schöne Werk bringt die ersten Worte wuchtig, dann das „ich will singen" in durchbrochener Arbeit, alles sehr klar, plastisch und frisch. Ein zweites Stück von Horn, „Das ist meine Freude" hat zum Schluß eine Choralbearbeitung. Solche Choralverse, überhaupt gereimte Texteinlagen spielen bei der Entwicklung und Abrundung der Kantate eine besondere Rolle. Sie sind gewissermaßen Ruhepunkte gegenüber den mehr dramatisch behandelten ariosen Sätzen, außerdem bringen sie in die Solopartien straffere Gliederung, die beim Überwiegen der Solostücke, dem Beschränken des Chores auf Einleitung und Schluß notwendige Forderung wird. Briegel's 20. Ps. „Der Herr erhöre dich" (C-dur) verläuft in schlichter Art, die Chöre mit Verstärkungsstimmen treten zwischen die Solostücke. Melodisch und harmonisch einfach, besonders in den Chören, ist auch die C-dur-Kantate „Weine nicht" von M. J. Agricola gehalten, ein sehr frisches, sicher gestaltetes Werk. Innere Gründe sprechen für den Gothaer Agricola als Autor. Rondoartig, im Wechsel zwischen einem mehrfach wiederholten Ritornell und Soloeinlagen verlaufen die drei anonymen Stücke: „Gelobet sei der Herr ewiglich", einem schlichten C-dur-Konzert Rosenmüller'scher Art, dessen erster Satz gleich mit einem Orgelpunkt von 32 Takten auf c beginnt, das motettenhafte „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", das erst zuletzt alle Stimmen vereint, und eine ungleiche, mit allzuviel Koloratur beladene Komposition aus den siebziger Jahren, das Osterstück „Es wird ein Durchbrecher". Auch Seb. Knüpfer's „*Aria Pentecostalis*" „Komm heil'ger Geist" zeigt Rondoform. Zwischen den viermal gebrachten Chor samt Instrumentalritornell schieben sich die Arienstrophen. Wieder weiß W. C. Briegel diese Rondoform gut zu variieren, so in „Spielet dem Herrn mit Pauken" für sechs Solostimmen, sechs Füllstimmen und sechs Instrumente mit Kontinuo. Das
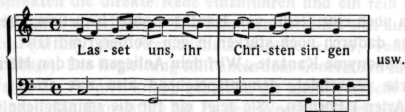
---

[1]) Der Umschlag trägt noch Siegel und Aufschrift: „Herrn Georg Adamo Streckern *Cantori* zu S. Michaëlis in Erffurth".

stets wiederkehrende Ritornell ist hier, dem Text entsprechend, den Instrumenten zugeteilt und in der Art eines festlichen Tusches gehalten. Die Kantate verläuft nach folgendem Schema:

A Sonate
B Baßsolo (Akkordthema).
C Instrumentalritornell.
B* Chor (freie Ausführung des Baßthemas in homophonem Chorsatz).
C Ritornell
D Chor
C Ritornell
E „*Clausula finalis*" (= Coda).

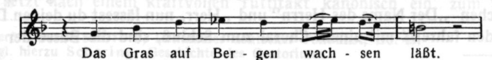
Die Soli sind meist einfach gestaltet, dabei gut deklamiert und fließend vertont.

Ein „Danklied" von Johann Rosenmüller „Lobt Gott, lobt alle Gott" in C-dur mit starker Besetzung stellt zwischen den meist flächenhaft-mehrchörigen Anfangschor und seine Wiederholung verschiedene Solostücke mit teils kunstliedmäßiger Melodik wie:



teils in konzertierendem Stil.

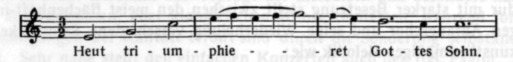
Eine andere Rosenmüller'sche Kantate, „Entsetze dich, Natur", verwendet zwei Textdichtungen abwechselnd, das in Alexandrinern gehaltene „Entsetze dich, Natur" für die Soloeinlagen, das einfachere, choralmäßige „Jesu halt es mir zugute" für die starkbesetzten Chöre. Die Ariosi sind hier besonders gut und ausdrucksvoll gebildet, in schönem Gegensatz zu den Lied- und Instrumentalsätzen. Zwei Liedtexte benutzt auch Joh. Georg Ahle's „Göttliche Friedensverheißung", „Ach, wenn wird in unsern Landen", eine Mühlhäuser Ratswahlkantate von 1679 und als solche auch im Druck erschienen. Musikalisch etwas flüchtig ausgeführt, zeigt sie Ahle's Hang zu geschwätziger, platter Melodik und Rhythmik in den Solostücken, die bei ihm immer wieder störend auffällt[1]). Sie zeigt sich auch in seiner Ratswahlkantate vom Jahre 1682 „Wer gnädig wird beschützet". Hier treten nach der Wiederholung des Einleitungschores noch einmal alle Stimmen zum Schlußvers der geistlichen Arie zusammen. „Singet umeinander dem Herrn mit Danken" von Christian Schulz läßt zwei Chöre den Textworten getreu in Wechselgesang treten, in knappen, kräftig wirkenden Tuttisätzen. In feinem Gegensatz hierzu steht die vornehme Melodieführung der Solostücke, etwa die schöne Linie:



[1]) Auch in J. G. Ahle's verschiedenen Ariendrucken.

Dazu tritt dann unerwartet als fremdes Element die Psalmodie „Aller Augen warten auf dich, Herr" mit Generalbaßbegleitung.

Zum Schluß folgt ein vom Chor Note gegen Note vorgetragener Choralvers mit figurierenden Violinen. Das Weihnachtsstück „Hie gute Mähr", ohne Verfassernamen, stellt Sonate, Baßsolo und den Chor „ein Kind ist uns geboren" hintereinander und läßt das Ganze dreimal durchmusizieren mit wechselndem Text der melodisch recht dürftigen Baßarie. Eine ganz andere Stufe nimmt die Kantate „Heut triumphieret Gottes Sohn" von Joh. Schelle[1]) ein, die zwar auch noch in dem ersten, zum Schluß wiederholten Chor mit den einfachen Mitteln der Festkonzerte arbeitet, dazwischen aber den melodisch reichen und gewandten Solosätzen einen viel gewichtigeren Platz einräumt. Wie geschickt er bei aller Einfachheit den Festjubel auszudrücken weiß, zeigen schon die ersten Takte des Chores:



Es folgen nun noch eine Reihe von Kantaten ohne Kapellenchöre, bei denen das Solistische dadurch noch stärker in den Vordergrund tritt. Übergangsform weist die anonyme Kantate „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" auf, die nur Bibelworte verwendet, dementsprechend also nur ariose Vertonung, keine Lied- (Arien-) Formen. Sie zeigt ein für die sonntägliche Gebrauchsmusik beliebtes Schema[2]): A. Symphonie, Chor. B; Sopransolo mit Ritornell, dann je ein Alt-, Tenor und Baßsolo mit jedesmaliger Wiederholung des Ritornells. Zum Schluß wird A wiederholt. Der ariose Stil ist gut durchgebildet, Tonmalereien treten sehr häufig auf. Eine Kantate auf den gleichen Text von Joh. Theile ist ihr in der Form gleich. Seb. Knüpfer ordnet seine Kantaten meistens in derselben Weise an, doch in noch stärkerer Vereinfachung: jede Stimme behält zwar ihre besondere melodische Führung, der Begleitbaß bleibt jedoch für alle derselbe. Die Kantaten „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum", „Der Segen des Herrn machet reich" „Der Herr schaffet deinen Grenzen Friede" und „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses" folgen dieser Form. Beispiele für Knüpfer's Kompositionsart und genauere Einführungen sind durch Schering reichlich gegeben, es erübrigt sich also näher darauf einzugehen. Auch die Kantate seines Nachfolgers im Thomaskantorat Schelle „Was du tust, so bedenke das Ende" ist aus demselben Grunde nur zu erwähnen.
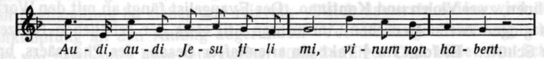
In der Knüpfer'schen Form, mit gleichbleibendem Baß und Ritornell bei allen vier Arienstrophen, war auch die anonyme Komposition „Wandelt wie die Kinder" gehalten, von der uns nur noch die Generalbaßstimme erhalten blieb. In den zwei Stücken von Paul Gleitsmann, dem mittelguten, etwas äußerlichen „Der Name des Herrn" und „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren" mit einem Choral zum Schluß, sind die Bässe der Arien

[1]) Vgl. Schering, a. a. O., und Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 58/59.
[2]) Vgl. Schering, a. a. O., S. 99.

wieder verschieden voneinander, nur das Ritornell bleibt gleich. Eine große Anzahl Kantaten ähnlicher Anlage finden sich in der „Musikalischen Trostquelle" von W. C. Briegel, gedruckt 1679, nur daß die Schriftworte zu Beginn öfters statt vom Chor auch solistisch vorgetragen werden. Nur vereinzelt enthält das Werk auch Dialoge. Wie weit diese Briegelschen Stücke wirklich zur Aufführung gelangten, läßt sich nicht feststellen. Dagegen wurde ein anderes gut zugängliches Stück Joh. Phil. Krieger's „Heut singt die werte Christenheit"[1]) nachweislich von 1688 bis 1704 wiederholt aufgeführt.

III. Dialoge und oratorienartige Formen

Kompositionen dieser Gattung[2]), vom lyrischen Dialog Hammerschmidtscher Art bis zum regelrechten Oratorium, sind sehr zahlreich in der Erfurter Bibliothek vertreten. Zu Beginn ist ein lateinisch-liturgisches Werk von Stefano Bernardi[3]) „*Non habemus vinum*" zu erwähnen, dessen Entstehungszeit in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts fällt. Der Text dieser Hochzeit zu Kana ist der Vulgata entnommen und nur in Kleinigkeiten geändert, um überall statt der indirekten die direkte Rede einzuführen und ein rein dramatisches Stück ohne Erzähler zu erhalten. Die Stimmen verteilen sich auf Maria (Cantus), Christus (Altus), den Architriclinus (Speisemeister, Tenor) und drei Diener (drei Bässe). Die Begleitung fällt allein dem Generalbaß zu. Bis auf den Schlußchor sind die Formen knapp gehalten, die kleinen Stücke folgen einander unmittelbar. Die Exposition bis zu den Worten Christi „*implete hydrias aqua*" wird durch das dreimalige „*non habemus vinum*" der Diener, — zuerst kanonisch, dann homophon, — fest gegliedert, die Worte von Maria und Christus sind dazwischengeschoben. Diese „Ritornelle" der Diener sind wohl absichtlich etwas steif gehalten, denn Bernardi verfügt sonst über eine durchaus fließende Schreibweise: Gleich die ersten Worte der Maria:



zeigen die Biegsamkeit seines ariosen Stils, die Monteverdi'sche Eindringlichkeit, mit der er den Worten nachgeht. Etwas ruhiger, zurückhaltender sind die Reden Christi behandelt. Der motettenartige Schlußchor wird eingeleitet durch die Worte des Architriclinus an den Bräutigam: „*omnis homo primum bonum vinum ponit*", die übrigen Stimmen nehmen diese Stelle wörtlich auf und führen sie imitierend durch, dauernd auf dem Orgelpunkt *F*. Bei „*et cum inebriati fuerint*" löst sich diese Strenge, die Harmonie wechselt, die Stimmen kommen vereinzelt, Rhythmenwechsel und noch mehr die zweimalige Verworrenheit der Harmonie (zwei Stimmen bringen zum liegenden g-moll B-dur hinzu) malen die Trunkenheit. Die Durchführung der Schlußworte setzt nach einem kraftvollen Tuttitakt kanonisch ein, zum Schluß

[1]) Veröff. durch Seiffert, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 45.
[2]) Vgl. hierzu Schering, Geschichte des Oratoriums.
[3]) Wahrscheinlich dasselbe Werk, das nach Eitner in der Bibl. Nat. Paris unter dem Titel „*Historia nuptiarum in Cana*" erhalten ist.

treffen alle Stimmen wieder zusammen. Wenn man davon absieht, diese mosaikartig zusammengesetzte Komposition mit den späteren kleinen Oratorien, etwa bei Carissimi zu vergleichen, deren größere Freiheit und reiche Melodik ihr noch abgeht, so bleibt doch die gute Charakteristik der Personen bei einfachsten Mitteln besonders hervorzuheben.

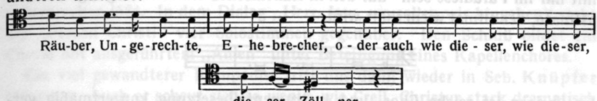
Weitere Werke aus der älteren Zeit enthält die Sammlung nicht, dagegen setzt mit den Dialogen von Hammerschmidt und Rosenmüller eine Hochflut von Kompositionen dieser Art ein. Die Vorliebe des Barockmenschen für Dramatik, für lebhaften Wechsel des Ausdrucks erklärt die starke Pflege dieser Form und ihre rasche Entwicklung zu größerer Biegsamkeit der Melodik, allerdings auch zu mehr theatralischer Haltung.

Man hat sich an Hand der bisherigen Neudrucke[1]) daran gewöhnt, Hammerschmidt hauptsächlich als den Vertreter des lyrischen Dialogs anzusehen. Daß er sich auch lebhaft an der Ausbildung der dramatischen Formen beteiligte, zeigen die in Erfurt anscheinend viel benutzten „Musikalischen Gespräche" von 1655 und 1656. So findet sich hier z. B. ein Dialog „Vater Abraham", den man mit dem älteren Stück von Schütz[2]) und dem *Actus musicus* vom „Reichen Mann und armen Lazarus" von Andreas Fromm von 1649 vergleichen möge. Weniger zugänglich sind sechs handschriftliche Dialoge von Rosenmüller (drei lyrische, drei dramatische), von denen nur einer in dem Verzeichnis von Horneffer[3]) angeführt wird. Der Dialog vom Pharisäer und Zöllner behandelt einen Stoff, der damals wegen der möglichen scharfen Charakteristik der beiden Personen gerne vertont wurde, z. B. von Heinrich Schütz[4]), Joh. Rud. Ahle[5]), Briegel[6]) und Clemens Thieme[7]). Es würde sich neben dem Schütz'schen Werk gut zur Wiederaufführung eignen. An musikalischen Mitteln werden gefordert: $Ten._1$ (Evangelist), $Ten._2$ (Zöllner, Publicanus), Baß (Pharisäer), ferner fünf Kapellstimmen zum Schlußchor, zwei Violinen, zwei Violen und Kontinuo. Der Evangelist fängt an mit den Worten „Es gingen zween Menschen" im ariosen Stil etwa der geistlichen Konzerte von Schütz. Es folgt im $\frac{3}{1}$ Takt ein arienhafter Gesang des Pharisäers, breit hervortretend, mit hochmütigem Ausdruck. Bei „ich faste zwier in der Wochen" schlägt der Gesang in aufdringlich beredte Rezitation um. Nach den nächsten Worten des Evangelisten steht das eindrucksvoll demütige Arioso des Zöllners „Gott sei mir Sünder gnädig". Ein schönes, belebtes Stück „ich sage euch, dieser ging hinab . ." wird durch zwei konzertierende Violinen auch klanglich hervorgehoben. Es folgt der Schlußchor „Denn wer sich selbst erhöhet", in konzertierendem Stil mit Wechsel von homophonen, meist deklamierenden Chorstellen und solistischen. Joh. Rud. Ahle, dessen Komposition
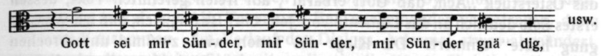
---

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 40. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 8.
[2]) Vgl. Seiffert, *Anecdota Schütziana,* Sammelbde. d. I. M. G. I.
[3]) Monatshefte f. M. G. 1899 S. 53, Nr. 20 nach Preuß. Staatsbibl. *Mus. ms.* 1241.
[4]) Schützausgabe Bd. 10.
[5]) Herausg. von Joh. Wolf, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 5, Nr. 4.
[6]) Musikal. Trostquelle, 1679. In der Bibl. d. Erf. Mich. Kirche erhalten.
[7]) S. Schering, Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig. Arch f. M. G. I, S. 288.

bedeutend älter ist, behandelt das Ganze viel spröder, Briegel dagegen wieder hat besonders flüssigen Sprechgesang und trennt schärfer zwischen Haupt- und Nebensächlichem. Während bei ihm der Pharisäer abweisend auf die anderen hinweist:



haben die Worte des Zöllners fast etwas zu Weiches:

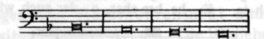


Außerdem erweitert Briegel die Form frei, indem er dem Pharisäer und dem Zöllner gereimte Liedarien gibt. Es zeigt sich in den drei Stücken von Ahle, Rosenmüller und Briegel dieselbe Entwicklung zu schärferer Trennung, zur stärkeren Gegensätzlichkeit der Einzelstücke hin, wie bei geistlichen und weltlichen Formen anderer Art in derselben Zeit. Ahle komponiert die Erzählung mehr fortlaufend, Rosenmüller scheidet in einzelne Nummern, Briegel fügt freien Liedtext hinzu.

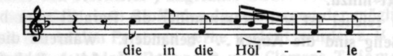
Musikalisch reicher ist von Rosenmüller die Parabel vom barmherzigen Samariter „Selig sind die Augen . ." behandelt. Während die Reden des Schriftgelehrten (Tenor) nur vom Generalbaß begleitet, lebhaft drängend, „weltlich" geführt sind, treten zu den ernst gehaltenen Worten Christi (Baß) jedesmal drei Gamben (in Erfurt drei Violen) hinzu, im Wechsel mit der Stimme und begleitend, und geben dem Ganzen eine dunklere Färbung. Die Formbehandlung ist sicher und reizvoll. Gleich das erste Arioso wird durch Anknüpfung an den Anfang abgerundet. Vor die lange Erzählung schiebt sich ein belebender Chor, ein zweiter fünfstimmiger Chor bildet den Schluß. Das Gleichnis selbst wird so ausdrucksvoll behandelt, die Instrumente tragen derart zur Charakteristik bei, daß keine ermüdende Länge empfunden wird. Ein weiterer Grund für die Lebendigkeit dieses Dialogs liegt auch in dem Fehlen des Evangelisten, in dem Beginn mit dem unmittelbaren Wechselgespräch.

Ein dritter Dialog von Rosenmüller, eine volkstümlich gehaltene Durchschnittskomposition „Was stehet ihr hie den ganzen Tag müßig . ." zeigt wieder wesentlich andere Züge. Einer fünfstimmigen Symphonie in C-dur, mit Echostellen, folgt das Baßsolo des Hausvaters auf die obengenannten Schriftworte, und der Chor der Arbeitslosen antwortet „es hat uns niemand gedinget". Einem weiteren Baßsolo schließt sich wieder eine Symphonie an, dann beginnt die Wechselrede von Baß und kleinem Chor wieder. Nur die direkten Reden sind aus dem Evangelientext herausgepflückt, so daß der Evangelist wegfallen konnte. Das letzte Baßsolo ist breiter ausgeführt, der Schwerpunkt wird ganz auf diesen Schluß gelegt, der zuletzt vom Chor auf-

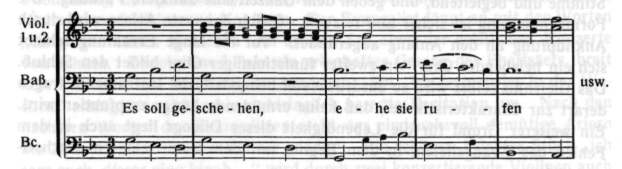
gegriffen wird. Auch die drei in Erfurt aufgeführten lyrischen Dialoge von Rosenmüller sind recht verschieden angelegt. „Christus ist mein Leben" enthält als Mittelstück ein Baßsolo „Wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradiese sein" auf den in italienischer Weise untergelegten basso ostinato, der elfmal wiederholt wird:



Im übrigen ist reiche Chor- und Instrumentalbesetzung konzertmäßig verwendet. Wechsel von Solo (Tenor = Sünder) und Chor (Gläubige) zeigt auch das Osterstück „Ach, daß Gott erbarm", auf freien gereimten Text, dessen erstes Solo deutlich an das Lamento von Joh. Chr. Bach „Ach, daß ich Wassers gnug hätte" erinnert. Die Klage des Tenors wird zweimal unterbrochen durch die zuversichtliche Antwort des Chores „Der Christ ist auferstanden . ." und „Victoria . .", zum Schluß einigen sich alle zu einem Allelujah. Von der stark barocken Art dieses Dialogs zeigt das dritte Stück „Wenn ich zu dir rufe", nichts, dagegen sind hier teils italienische, teils volkstümliche Wendungen nachzuweisen, so daß der Stil dem von Briegel etwa am nächsten kommt. Einer ausgedehnten, dreiteiligen Symphonie folgt ein einfacher, motettenartiger Satz zu drei Stimmen, Harmonien und Motivbildungen wie:



bleiben gleich anspruchslos. Ein größeres, eindrucksvolles Baßsolo mit Geigen



bringt die Antwort Gottes und wird nach dem dreistimmigen „Wenn ich ruf' zu dir" und einem zweiten Motettensatz wiederholt. Der Singbaß ist, wie meist bei Rosenmüller, unabhängig vom Kontinuo geführt. Den Abschluß bringt ein konzertierender Schlußchor mit Allelujah im Dreitakt.

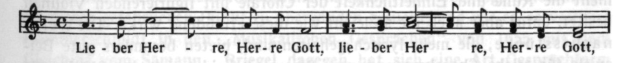
Ein anonymes Stück „Meister, welches ist das fürnehmste Gebot" für Alt, Tenor (Christus), Baßsolo und Chor verläuft in Rosenmüller'scher Art. Häufige Choraleinlagen, zum Schluß eine Choralberabeitung in der Art, wie sie unten bei Briegel's Kompositionen besprochen werden soll, sind musikalisch reicher behandelt. Zwei Dialoge des Zwickauer Kantors Joh. Creil erweisen sich als barock im weniger guten Sinne. Die Tonmalereien sind ziemlich auf-

dringlich, das Ganze oft unnatürlich, gezwungen. Für das Stück „Es ist ein Geschrei zu Sodom und Gomorrha" hat Creil eine wirksame Form gewählt, indem er die wiederholten Bitten Abrahams durch die einzelnen Verse des fünfstimmigen Chorals „O großer Gott von Macht und Reich und Gütigkeit" unterbrechen läßt. In dem Dialog „Herr Jesu, wo sollen wir hingehen" steht die „Person Christi" vier Solostimmen gegenüber. Den Schluß bildet ein Choral mit ausgeführtem „Amen" unter Beteiligung eines Kapellenchores.

Ein viel gewandterer Komponist tritt uns dann wieder in Seb. Knüpfer entgegen. Auch er scheut sich so wenig, wie Creil, Christus stark dramatisch einzuführen und reiche Tonmalereien zu gebrauchen. In dem Dialog „Was werden wir essen"[1]) folgen die ersten Textworte einer Symphonie von Violen. Sie werden zuerst von Alt, Tenor und Baß nacheinander vorgetragen, dann imitierend zusammen. Im Verlauf des Dialogs, jedesmal etwas abgeändert, unterbricht dieses kleine Stück ritornellartig die Worte Christi — also ähnlich, wie das „*non habemus vinum*" der „ministri" in der Hochzeit zu Kana von Bernardi. — Die Baßstimme trägt die Textworte meist im ariosen Rezitativstil vor, mit und ohne Instrumentalbegleitung. In arienhafter Form dagegen werden die besonders wichtigen Worte „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes" gebracht, die der Schlußchor zur Bekräftigung wörtlich übernimmt. Hier zu Schluß treten wieder, nach der gewöhnlichen Praxis der Zeit, ab und zu verstärkende Kapellstimmen hinzu.

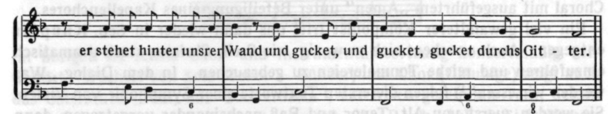
Einen wichtigen Platz nehmen die „Evangelischen Gespräche" von W. C. Briegel ein, von denen Appelmann den ganzen ersten Teil mit zwanzig Stücken und sieben des zweiten Teiles sorgfältig in Partitur gebracht hat aus den gedruckten Stimmen. Die Bevorzugung des Gothaer Kapellmeisters in Erfurt erscheint durchaus gerechtfertigt bei genauerer Durchsicht dieser Partituren. Briegel schreibt immer lebendig und plastisch, liebt volkstümliche Wendungen und weiß durch den schon mehrfach erwähnten Formenreichtum stets zu fesseln. Hohen Gedankenflug wird man bei ihm weniger suchen dürfen als „Brauchbarkeit" im erfreulichsten Sinne. Hier treten die Vorteile der Dialoggattung für die Verwendung im Gottesdienst besonders deutlich hervor: nicht die übermäßig subjektiven Stimmungen werden vorwiegend gepflegt, sondern der Evangelientext selbst steht im Mittelpunkt, er wird dem Volke in anschaulicher Form, im belebenden Wechsel von dramatischer Rede, Erzählung und Betrachtung (Choral- und Liedeinlagen) faßlich nahegebracht.

Gleich der erste Dialog, ein gefälliges, klangschönes Werk, eignet sich gut zur Besprechung der Briegel'schen Art. Die Besetzung ist aus praktischen Gründen einfach, zwei Soprane und Baß (Gott, dann Christus) treten sich gegenüber, drei Violen und Kontinuo begleiten. Die beiden Oberstimmen beginnen mit dem Bittgesang:

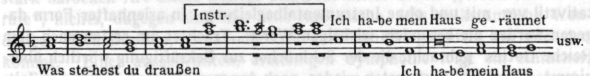


[1]) Schering, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 58/59, Verzeichnis Nr. 85.
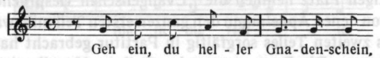
unmittelbar daran schließt sich die Antwort, ein Baßsolo im $\frac{3}{1}$ Takt. In stetem Wechsel mit der Singstimme wiederholen die Violen deren Abschnitte wörtlich. Diesem festergefügten Satz folgt ein anfänglich rein rezitativisches, dann mehr arioses Stück, und nun kommen sehr lebendig und volkstümlich die beiden Soprane, der erste mit „ist das nicht die Stimme meines Freundes", der zweite mit „Ja, er ist's" und der naiven Schilderung:



Besonders gut ist das folgende Sätzchen, „tu mir auf, liebe Freundin" gelungen, es zeigt im Verlauf eine schöne, zarte Steigerung des Ausdrucks. Die Antwort, „Komm herein", ein weiches, lockendes Duett der beiden Soprane, ist stark italienisch beeinflußt, z. B. die schöne Stelle:



Als Ruhepunkt folgt nun das an ein bekanntes Volkslied anklingende geistliche Sololied:



Dann wird der eigentliche Dialog beendet mit dem Baßsolo „Du lieblichste Freundin", im $\frac{3}{1}$ Takt und Tanzrhythmus. Zum Schluß, damit noch deutlicher an das Sonntagsevangelium des 1. Advent anknüpfend, vereinigen sich die drei Stimmen zum „Hosiana", in da capo-Form: der Mittelteil „gelobt sei . . ." bringt Stimmen und Instrumente in raschem Wechsel, dann tritt das „Hosianna" wieder frei und großzügig ein. Bei aller Buntheit der Textzusammenstellung hat es Briegel in diesem Dialog fertiggebracht, Einheitlichkeit zu schaffen und den großen Zug zu wahren. Die offen weltliche Auffassung des Hohen Liedes teilt Briegel mit seinen Zeitgenossen, wie noch bei den Hochzeitskantaten zu besprechen sein wird. Erst mit der weiteren Ausbreitung des Pietismus trat hierin wieder größere Strenge ein.

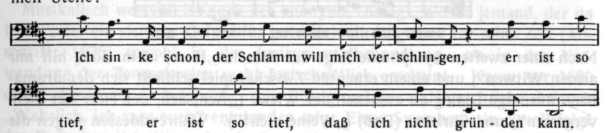
Oft folgt bei Briegel dem eigentlichen Dialog zum Abschluß eine Choralbearbeitung, in der mit einzelnen Motiven des Chorals, mit Umbildungen oder auch streckenweise ganz freien Teilen reiche, motettenhafte Sätze gebildet werden. Jede Zeile wird auf andere Art durchgeführt, eine Setzweise, die zwar nicht die Ruhe und Einheitlichkeit der Choräle mit figurierenden Violinen besitzt, dafür aber auch nie so leicht wie diese ermüdend wirkt. Die Weihnachtsstücke, die mehr lyrisch gehalten sind, bieten besonders gute Beispiele für reiche Choralverwendung. So unterscheidet sich das Stück zum ersten Christtag „Vom Himmel hoch" von der reinen Choralkantate nur durch

die Verteilung der Strophen auf zwei sich zurufende Gruppen, den Solotenor mit Violinen und als Gegensatz hierzu Cantus, Alt und Baß vereint. In der Kantate auf den Sonntag nach Weihnachten führt Briegel gar eine Art Choralquodlibet ein, indem jede Stimme im Wechsel mit den anderen ihren eigenen Choral durchführt, der Alt „In dulci jubilo", der Tenor „bis willkommen" (den 5. Vers von „Vom Himmel hoch") und der Baß „Gelobet seist du, Jesu Christ".

Wirkungsvolle Dialoge bringt Briegel in den drei Stücken des ersten Teils der Gespräche: „Jerusalem, die du tötest die Propheten", dessen kurzer Dialog zwischen dem erzählenden Tenor und den dazwischenrufenden, klagenden Sopranen

Je - ru - sa - lem
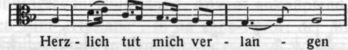
von einem schlichten, massigen Chor abgeschlossen wird „Stehe auf, Joseph", mit einer Anlage in verschränkter Form, und schließlich dem größer angelegten „Ich freue mich", einem Dialog vom zwölfjährigen Jesus im Tempel. Von der Schütz'schen Komposition ist diese ihrer ganzen Art nach stark verschieden. Einem einleitenden Satz der drei Stimmen (Jesus = Cantus, Maria = Alt, Joseph = Baß), der wohl als Ausdruck der Freude der Josephsfamilie über ihre Ankunft im Tempel zu verstehen ist, folgt das schöne, weiche Solo des jungen Jesus „Herr, wie hab' ich dich so lieb". Nun schließt sich der eigentliche Dialog „Mein Sohn, warum hast du uns das getan" an, und zum Schluß vereinigen sich die Stimmen wieder zu einem größeren, mehrteiligen Motettensatz. Ausgedehntere dramatische Form zeigt auch das Stück „Herr hilf uns, wir verderben", das freilich nicht ganz von übertriebenen Tonmalereien frei ist, von allzu plastischer Ausdeutung des Textes, besonders an der schlimmen Stelle:



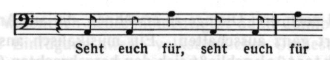
Aber solche barocke Sprünge, solche Zumutungen an die Stimme kommen auch sonst bei Briegel nicht vor. Ein besonders gutes, wertvolles Stück beschließt den ersten Teil der Gespräche, das auch heute wieder für den Gottesdienst geeignete „Gleichnis vom Sämann". Ähnlich wie in dem „Samariter" von Rosenmüller bildet auch hier die Länge der Erzählung die Hauptschwierigkeit für den Komponisten. Rosenmüller hat durch sehr lebendige Darstellungsart diesen gefährlichen Punkt zu überwinden gesucht, und wie er, so verfährt Hammerschmidt in den „Musikalischen Gesprächen" von 1655 mit dem Gleichnis vom Sämann. Briegel dagegen hat sich eine Art Gesprächform künstlich geschaffen durch das viermalige „Wer Ohren hat zu hören, der

höre“ des Chores, dem sich zuletzt noch eine Choralstrophe anreiht. Briegel's arioses Rezitativ ist im Vergleich zu den theatralisch unruhigen Kompositionen der siebziger und achtziger Jahre noch gesünder, bald deklamierend, bald mit Wiederholung kleiner Motive arbeitend, aber bereits recht geschmeidig. Im zweiten Teil seiner „Evangelischen Gespräche“ fällt die große Biegsamkeit im Stil gleich in dem schönen ersten Dialog „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem“ entschieden auf. Auch „Bist du Gottes Sohn“ — das Zwiegespräch zwischen dem Satan und Jesus — und „Ach Herr, du Sohn Davids“ sind reich und wertvoll in Form, Melodik und Harmonik, das sehr gut gestaltete „Ich elender Mensch“ schließt in mehr kantatenähnliche Sätze einen Dialog in ganz Hammerschmidt'scher Art ein. Daß Briegel auch in späterer Zeit an der zwar ganz freien und geschmeidigen, aber doch einfacheren Art festhält, zeigen auch die späteren Dialoge der „Musikalischen Trostquelle“ (1679), von denen außer dem schon erwähnten „Pharisäer und Zöllner“ eine „Hochzeit zu Kana“ hervorzuheben wäre.

Ein anonymes Stück, „Heile mich, Herr“, das die Heilung des Gichtbrüchigen behandelt, steht den Briegel'schen Gesprächen stilistisch sehr nahe, ist aber musikalisch weniger gut, etwas steif und eckig. Auch der Schlußchoral ist schematischer gehalten. Vielleicht von demselben Verfasser stammt der Choraldialog „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem“, der formell nicht uninteressant abgefaßt ist. In Auffassung und Stil berührt sich auch mit den Briegel'schen Stücken ein gutes Durchschnittswerk „Herzlich tut mich verlangen“, das die Geschichte des Jünglings zu Nain oratorienhaft behandelt. Wie in dem bekannten *Actus musicus* von Andreas Fromm der sterbende Lazarus mit dem Choral „Herzlich tut mich verlangen“ eingeführt wird, so folgt auch hier nach der Einleitungssymphonie dieser Sterbegesang als Abschied des frommen Jünglings von der Welt, mit stark verzierter Melodie:



Nach einer zweiten Symphonie folgt das Altsolo „Herr, mein Gott, hilf mir armen Witwen“, und einem erneuten Zwischenspiel schließt sich der dramatisch unruhige Dialog an zwischen der Witwe („Ach, ach, der Herr hat mein vergessen“) und Christus (Baß) („Weine nicht“). Währenddessen singen die „*Portatores*“, die Leichenträger darüber langsam den Choral „Nun laßt uns den Leib begraben“. Diese bildhafte Szene bereitet auf den Höhepunkt des Dialogs vor, auf das großangelegte, mit Ritornell und Instrumentalbegleitung versehene Baßsolo „Jüngling, ich sage dir, stehe auf!“ Nun läßt der Auferweckte einen fröhlichen, ariosen Dankgesang erklingen, dem der konzertierende Schlußchor folgt „Es ist ein großer Prophete unter uns auferstanden“. — Auch der zweiteilige Dialog „Sehet euch für für den falschen Propheten“ gehört in die Briegel'sche Richtung. Der erste Teil ist in Hammerschmidt's lyrischer Art angelegt. Die Oberstimmen bringen ziemlich getragen die Bitte vor: „Herr, dich suchen wir von ganzem Herzen“, während der Baß immer wieder das warnende
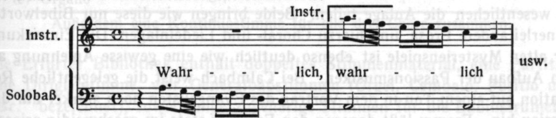


dazwischenruft. Ein Choral eröffnet den zweiten Teil, dann wird die Einleitungssonate wiederholt, und nun folgt ein zweites dialogisierendes Stück zwischen dem Baß und den übrigen Stimmen. Mit einem ruhigen Choralchor „Ach Gott vom Himmel", zu Ende etwas ausgesponnen, schließt der Dialog ab.

„Ach Gott, wie manches Herzeleid", ebenfalls von unbekanntem Verfasser, beginnt mit einem harmonisch schönen, italienisch beeinflußten Duett, fällt aber dann immer mehr ab bis zu wirklich schlechten, ungeschickten Stellen. Der anonyme lyrische Dialog „Unsere Harfen ist eine Klage worden", mit Gambenbegleitung, fügt zwischen die ariosen Klagen den Choral „Ach lieben Christen, seid getrost" ein. Rein lyrisch ist auch das Kommunion-Stück „Kommet her zu mir alle" gehalten. Während der Solobaß die Bibelworte in ununterbrochenem Vortrag bringt, treten die übrigen Stimmen von Zeit zu Zeit hinzu mit den einzelnen Strophen der geistlichen Arie „Ich bin krank, erquicke mich". Das Ganze ist klangvoll, doch etwas unwahr, oberflächlich. Die Mitte zwischen dramatischer und lyrischer Fassung hält ein Dialog von Schelle „Und da die Tage ihrer Reinigung", der das Rezitativ des Erzählers (Tenorsolo) geschmeidig und im kunstvolleren Stil der mittleren Barockzeit angelegt hat, in dem Baßsolo des Simeon „Herr, nun lässest du ..." die volkstümliche Melodik sich auswirken läßt.

Entschieden zur subjektiveren Barockkunst führt die schöne, lebensvolle Komposition „Herr wende dich" von Joh. Christoph Bach, ein Gespräch zwischen der Seele und Gott. Da Max Schneider aus diesem Dialog eine Reihe von Beispielen veröffentlicht hat[1]), die ein klares Bild der musikalischen Anlage ermöglichen, ist eine Besprechung hier überflüssig. Wünschenswert wäre eine Ausgabe des ganzen Werkes zum praktischen Gebrauch.

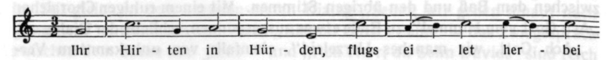
Musikalisch wertvoll ist auch der anonyme Dialog „Wo ist jemand, der da lebet", der ein sicheres Gefühl für gute Melodik zeigt und für seine Zeit (Abschrift: 1676) sowohl in der Instrumentalbehandlung, als in der Verwendung der Tonmalereien recht fortschrittlich erscheint. Kaum vor 1680 dürfte das wenig umfangreiche, sehr flüssig und gewandt geschriebene Stück „Wahrlich, ich sage euch" entstanden sein. Einer Symphonie in c-moll folgt das Baßsolo mit imitierenden Instrumenten:



Nach einem ziemlich barock kolorierten Tenorsolo „Wie kann ein Mensch", das die Zweifel des Nikodemus schildert, leiten die Streicher zu dem figurierten Schlußchoral über.

[1]) Bachjahrbuch 1907, S. 148ff.

Schließlich sind noch drei Dialoge zu erwähnen, die auf Arienform beruhen und das Bibelwort ganz ausschalten. Ein musikalisch ansprechendes, einfaches Weihnachtsstück schließt sich den hergebrachten Christgebräuchen an und stellt dem Chor der Engel den der Hirten gegenüber[1]). Das Lied der Engel:



wird nach jeder Strophe von je einem Vers des zweiten Liedes, dem der Hirten, beantwortet. In den Schlußgesang stimmen alle, samt einem Kapellenchor, ein. Die Einleitungssonate „a multis violin" und eine Reihe verschieden instrumentierter Ritornelle sorgen für Abwechslung und Farbenreichtum. Der Dialog „Ach Jesu, mir ist weh" setzt sich ebenfalls aus zwei Arien zusammen, einer für Solosopran (Peccator) und einer antwortenden für Baß (Jesus), mit nachfolgendem Chorschluß und vorangestellter Symphonie. Das Ganze wird mit verändertem Text dreimal durchmusiziert. Die Feinheit und Volkstümlichkeit zugleich lassen auch dieses Werk, wie das vorherige, zur Wiederbelebung geeignet erscheinen. „Herr, wie groß ist meiner Sünden Schuld" hat zum Text eine einzige Arie, deren Strophen abwechselnd die Bitte des Sünders und Gottes beruhigende Antwort bringen. Die Komposition benutzt fast jedesmal neue Melodien.

Das weitaus interessanteste Stück der Erfurter Sammlung ist der „*Actus musicus* vom verlorenen Sohn" von Georg Calmbach, Kantor zu Osterode. Als es zuerst in Erfurt zur Aufführung kam, wohl 1677, da wär in der Michaeliskirche bereits ein Musikstück vom „Reichen Mann" gegeben worden, das nachweislich von 1676 bis 1686 alljährlich um die Pfingstzeit zur Feier des Sommerexamens in der Michaelisschule unter Zuziehung bezahlter Hilfskräfte aufgeführt wurde[2]). Da handelte es sich wohl um das durch den Druck seit 1649 verbreitete Werk von Andreas Fromm[3]) den *Actus musicus* vom „Reichen Mann und armen Lazarus", der mit dem „Verlorenen Sohn" von Calmbach manches gemein hat. Das bis jetzt unbekannte Oratorium vom „Verlorenen Sohn" übertrifft jedoch Fromm's Lazarus nicht nur bei weitem an Umfang, sondern zeigt auch eine noch interessantere Stilmischung. Beide Werke haben sich aus den dramatischen Dialogen entwickelt, mit denen sie im wesentlichen die Anlage teilen. Beide bringen wie diese nur Bibelworte, keinerlei andere Prosa, und hierzu Choral- und Liedeinlagen. Die Einwirkung der alten Mysterienspiele ist ebenso deutlich wie eine gewisse Anlehnung an den Aufbau der Passionsmusiken. Bei Calmbach weist die gelegentliche Rezitation auf einem Ton in dem Vortrag des Evangelisten noch stärker auf die Passion hin. Fromm läßt dagegen den Erzähler stets im geschmeidig ariosen

---

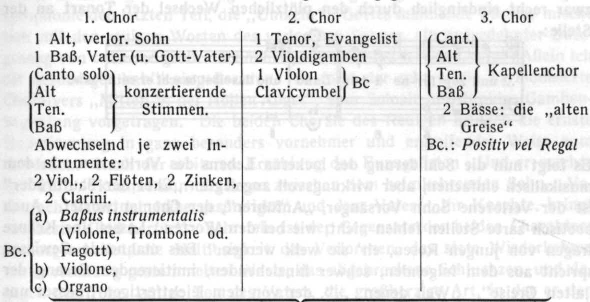
[1]) Vgl. hierzu Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges, Bd. II, S. 96f., Göttingen 1872.

[2]) S. Erfurt, Michaeliskirche, Kirchenrechnungen.

[3]) Rud. Schwartz, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1898, und H. J. Moser, Gesch. d. deutschen Musik, Bd. II, S. 84. 1923 von mir in Darmstadt aufgeführt.

Stil singen. Ein wesentlich neues Moment gibt dann Calmbach's „Verlorener Sohn" durch die Einfügung zweier volkstümlicher Orchesterlieder auf freie Reimtexte und der hübschen Schlußstrophe am Ende des ersten Teils. Beide Oratorien stellen an den Höhepunkt der Handlung einen „Saufchor" auf Worte der Weisheit Salomonis (Kap. 2, Vers 6ff.) von reichlich weltlichem Einschlag, und Calmbach geht hier und in dem folgenden Arioso weit hinaus über seine mutmaßliche Vorlage. Oder fußt Calmbach noch auf anderen Werken gleicher Gattung? Denn solche weltlichen Szenen scheinen jener Zeit allgemein wichtig und interessant gewesen zu sein, und in der Malerei derselben Epoche erfreuen sich die sittenbildlichen Darstellungen festlicher Gelage aus dem Sündenleben des verlorenen Sohnes, des reichen Mannes u. a. biblischen Gestalten ebenfalls einer offenkundigen Bevorzugung. Vielleicht klären uns weitere Funde ähnlicher Art noch besser auf über die Zusammenhänge der einzelnen Werke untereinander.

Der *Actus musicus* vom „Verlorenen Sohn" kam in Erfurt wiederholt zur Aufführung, wie die Partituren und Stimmen von 1675, 1677, 1680 und später zeigen. Die Besetzung geht nicht sehr wesentlich über die anderer Dialoge hinaus, doch scheint nach den sorgfältigen Anmerkungen bei diesen Prüfungsfeiern besonderer Wert auf eine gewissenhafte Berücksichtigung aller Vorschriften gelegt worden zu sein. Die Verteilung der Stimmen auf drei gesondert zu stellende Chöre ist wiederholt genau angegeben:



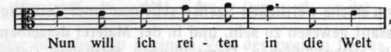
1. Chor	2. Chor	3. Chor
1 Alt, verlor. Sohn	1 Tenor, Evangelist	Cant., Alt, Ten., Baß } Kapellenchor
1 Baß, Vater (u. Gott-Vater)	2 Violdigamben	
Canto solo, Alt, Ten., Baß } konzertierende Stimmen.	1 Violon, Clavicymbel } Bc	2 Bässe: die „alten Greise"
Abwechselnd je zwei Instrumente: 2 Viol., 2 Flöten, 2 Zinken, 2 Clarini.		Bc.: *Positiv vel Regal*
Bc. a) *Baßus instrumentalis* (Violone, Trombone od. Fagott) b) Violone, c) Organo		

Außerdem eine Kontinuostimme für alle drei Chöre zusammen.

Die Erfurter Bibliothek enthält doppeltes Stimmenmaterial, eine Partitur, eine Dirigierstimme, vier Generalbaßstimmen (Orgel, Cembalo, Positio und „Bc." bezeichnet), sowie einige zugehörige Stimmen für die Baßinstrumente (Violone, Trombone).

Der Text des Oratoriums folgt im Kern der Erzählung bei Luc. 15, Vers 11—14 und schiebt eine ganze Reihe von frei zusammengestellten Bibelworten ein zur Erweiterung, wie es auch bei den Dialogen üblich war. Eine Streichersymphonie — ursprünglich für drei Instrumente, 1680 mit zwei Gamben-

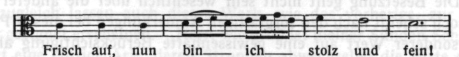
stimmen neu versehen — eröffnet den ersten Teil des Werkes. Der Evangelist trägt die Anfangsworte der Erzählung in der obenerwähnten Art vor, von den Gamben begleitet. Ein dreiteiliger Dialog zwischen dem verlorenen Sohn und seinem Vater: „Gib mir das Teil der Güter . . ." wird unterbrochen und abgeschlossen durch den vierstimmigen Choral „Du sollst ehr'n und gehorsam sein (aus Luther's „Dies sind die heiligen 10 Gebot") und zwei „modische" Orchesterlieder. Das erste frisch und volkstümlich:



dann nach dem endgültigen „Sieg" über den Vater und dem hübschen Dialogschluß

„Wer nicht auskommt, wird nichts geacht,
Von jedem wird er ausgelacht,
Nun Vater, Bruder, gute Nacht",

der in der Stimmung an den ausziehenden Gesellen im deutschen Märchen erinnert, das zweite Lied mit dem aufgeblasenen Anfang:

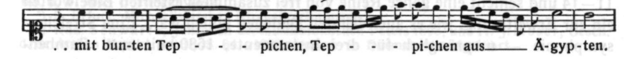


Zum „Schauplatz" des zweiten Teiles leiten die Worte des Evangelisten, und zwar recht eindringlich durch den plötzlichen Wechsel der Tonart an der Stelle:
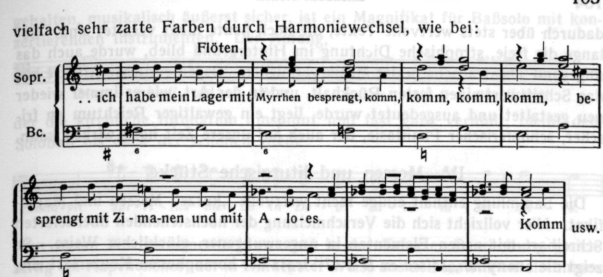
. . . und zog fer-ne ü-ber Land und daselbst bracht er sein usw.

5 6 #

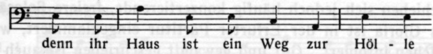
Es folgt nun die Schilderung des lockeren Lebens des Verlorenen. In dem musikalisch einfachen, aber wirkungsvoll angelegten „Chor der Saufbrüder" ist der verlorene Sohn Vorsänger, „Anführer", der Chor antwortet. Auch poetisch zarte Stellen fehlen nicht, wie bei den Worten „Lasset uns Kränze tragen von jungen Rosen, eh' sie welk werden." Das mahnende Gewissen spricht aus dem folgenden, schwer hinziehenden, imitierenden Gesang der „alten Greise", „Weh denen . . .", der von dem leichtfertigen „Lasset uns der alten Greisen Strafe nichts achten" von Alt und Tenor des ersten Chores abgelöst wird. Dem anschließenden, ausgedehnten Sopransolo sind die Worte der Ehebrecherin aus den Sprüchen Salomonis (Kap. 7, 16—18) unterlegt. Konzertierende Flöten, nach antiker Anschauung als verführerische Instrumente gewählt, treten hinzu. Das vom Komponisten mit großer Sicherheit und Leichtigkeit angelegte Stück bringt anfangs lockende, schwebende Koloraturen, z. B.:



vielfach sehr zarte Farben durch Harmoniewechsel, wie bei:



und springt schließlich zum 3/1 Takt über, heftiger und gröber im Ausdruck. Mit dem folgenden Baßarioso „Mein Kind, laß dich ihrer Schöne nicht gelüsten" (Sprüche 6, 25), das besonders zu Ende von den Worten ab:



sehr eindrucksvoll gestaltet ist, wird der zweite Teil des Oratoriums zum ernsten Abschluß geführt.
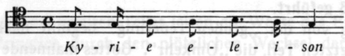
Die Erzählung von der „großen Teuerung" beginnt nach einer Geigensymphonie den letzten Teil, die „Umkehr". Gottes mahnende Stimme mischt sich mit den reuigen Worten des verlorenen Sohnes, ein ausgedehnter Zwiegesang von teilweise großer Schönheit, — zu Schluß ist der Choral „Allein ich dir gesündiget hab'" eingeflochten. Es folgt der sehr schön harmonisierte Choralvers „Mitten in der Höllen Angst", vom Soloalt mit dunkler Gambenbegleitung vorgetragen. Die beiden Choräle des Reuigen bringen die ernste Bußstimmung in ganz besonders vornehmer und ergreifender Weise zum Ausdruck. Nach der weiteren Erzählung des Evangelisten „Und er machte sich auf . ." kommt nun die Szene zwischen dem heimkehrenden Sohn, „Vater, ach Vater, ich habe gesündiget" und dem Vater: „Ihr Knechte, bringt das beste Kleid herfür". Sehr fein ist der Gegensatz der beiden Charaktere herausgearbeitet, die Haltlosigkeit des Verlorenen, das stete Wiederkehren seiner reumütig gestammelten Worte, das abgebrochene Schluchzen, und dagegen der frohe, gütige Ton des Vaters, die großherzige Art, in der er den Bußgesang gleichsam überhört. Der Schlußchor ist in konzertierender Art gehalten, kurze solistische Teile, in denen Vater, Sohn und Evangelist noch einmal hervortreten, unterbrechen den homophonen Gesamtchor. Den Abschluß bildet die Choralzeile „Eia, wärn wir da" mit teilweiser Verwendung der zugehörigen Melodie aus „*In dulci jubilo*".

Eine genauere Untersuchung der deutschen Dialoge und Oratorienformen würde auch für die Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts recht wertvoll sein, denn gerade diese Formen sind für die gesunde Entwicklung volksfreundlicher Kunst von besonderer Wichtigkeit. Die Bevorzugung des Bibelwortes ist den Kirchenmusiken jener Zeit sehr von Vorteil gewesen, sie verfügten

dadurch über stets wertvolle Texte, die noch heute nicht veraltet sind. Solange die freie, strophische Dichtung im Hintergrund blieb, wurde auch das ungesund Theatralische in der Musik vermieden. Gegen gesuchte Affekte bot das Schriftwort einen festen Rückhalt, und in der Art, wie es immer wieder neu gestaltet und ausgedeutet wurde, liegt ein gewaltiger Reichtum an frischer, schöpferischer Phantasie, der auch auf unsere Zeit noch wirken kann.

IV. Messen und liturgische Stücke

Die Sammlung enthält einige recht wertvolle „kurze" Messen und Magnifikat. Hier vollzieht sich die Verschmelzung der hochstehenden überlieferten Schreibart mit neuen Elementen in ungezwungener, glücklicher Weise. So zeigt die anonyme „*Missa ex D à* 17" trotz der homophonen Konzertart eine harmonische Frische, die sich weit erhebt über die Art der gewöhnlichen, mehrchörigen Motetten. Auch die „*Missa ex A*" von Clemens Thieme arbeitet geschickt und auf Klangeffekt bedacht mit kräftigen Tuttistellen, dazwischen schieben sich jedoch häufig konzertierende, freiere Solosätze. Der Anfang des Gloria ist in der Erfurter Partitur eingeklammert, wurde also vom Geistlichen intoniert. Gut und gewandt geschrieben ist auch eine anonyme Messe für Tenorsolo, zwei Violinen und Kontinuo:



Die nötige Gliederung wird durch einschneidenden Taktwechsel erzielt.

Eine sechsstimmige Messe von Joh. Heinr. Buttstedt neigt dem späteren Stil zu. Aus der gleichen Zeit etwa scheint die „*Missa* a 9" von Joh. Phil. Krieger zu stammen[1]). Seiffert läßt die Frage offen, ob diese Komposition in die Jahre 1697/98 oder nach 1722 fällt. Nach der Erfurter Handschrift zu urteilen, scheint die größere Wahrscheinlichkeit für die frühere Entstehungszeit zu sprechen. Eine liturgisch besonders interessante Gattung enthält die Sammlung in zwei deutschen Messen. Das eine Stück, als „*Missa ex F*" bezeichnet, stellt eine auf Solo- und Chorstimmen verteilte Choralbearbeitung des deutschen Gloria „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" dar. Die andere, die „Missa German." von Crato Büttner benützt zum Gloria denselben Text, stellt ihm aber das deutsche Kyrie voraus:

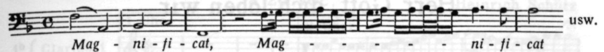
„O Vater, allmächtiger Gott,
Zu dir schreien wir in der Not"[2]).

Die bekannte Melodie dieses Kyrie wird zuerst imitierend eingeführt, dann tritt sie in langen Werten als cantus firmus ein, der in die verschiedenen Stimmen gelegt wird. Diesem kontrapunktischen Satz steht das Gloria mit homophonen Chorstellen und instrumentalen Zwischenspielen gegenüber.

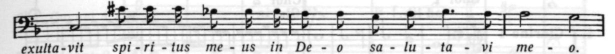
Ein Magnifikat in G-dur zeichnet sich durch schöne, sehr klare Schreibweise aus, durch gesangliche, italienisch beeinflußte Themen. Sehr kräftig

[1]) Veröffentlicht von M. Seiffert, Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 45; vgl. auch die Vorrede S. XCI.
[2]) S. Schöberlein, a. a. O., I., S. 130.

gehalten, musikalisch äußerst sicher, ist ein Magnifikat für Baßsolo mit konzertierenden Instrumenten. Der Anfang,



der die kirchliche Intonation umspinnt und fast ganz verhüllt, bleibt dem Solobaß bis nach der schönen Stelle:



Nun treten die Instrumente hinzu und in der Erfurter Bearbeitung gleichzeitig ein Kapellenchor, der in einfachster Weise aus den Instrumentalstimmen „ausgezogen“ ist und dem Text durch entsprechende Änderung der Notenwerte angepaßt wurde. Wo die Lage für die Singstimme zu hoch ist, wie in dem folgenden Beispiel in der zweiten Violine, wird einfach in die tiefere Oktave übergesprungen:

Viol. 1.
Viol. 2.
Viola 1.
Viola 2.
Ausgezogener Kapellenchor
1. Cant. cap. — Omnes ge-ne- ra-ti-o-nes, ge-ne-ra-ti- o - - nes
2. Cant. capell. — Omnes ge-ne- ra-ti-o-nes, ge-ne-ra-ti- o - - nes
A. cap. — Omnes ge-ne- ra-ti-o-nes, omnes ge-ne- ra-ti-o-nes
Ten. cap. — Omnes ge-ne- ra-ti-o-nes, ge-ne-ra-ti- o - - nes
B. cap. — Omnes ge-ne- ra - - - ti - - - o - - nes
Baß conc. — Omnes ge-ne- ra - - - ti - - - o - - nes
Bc.

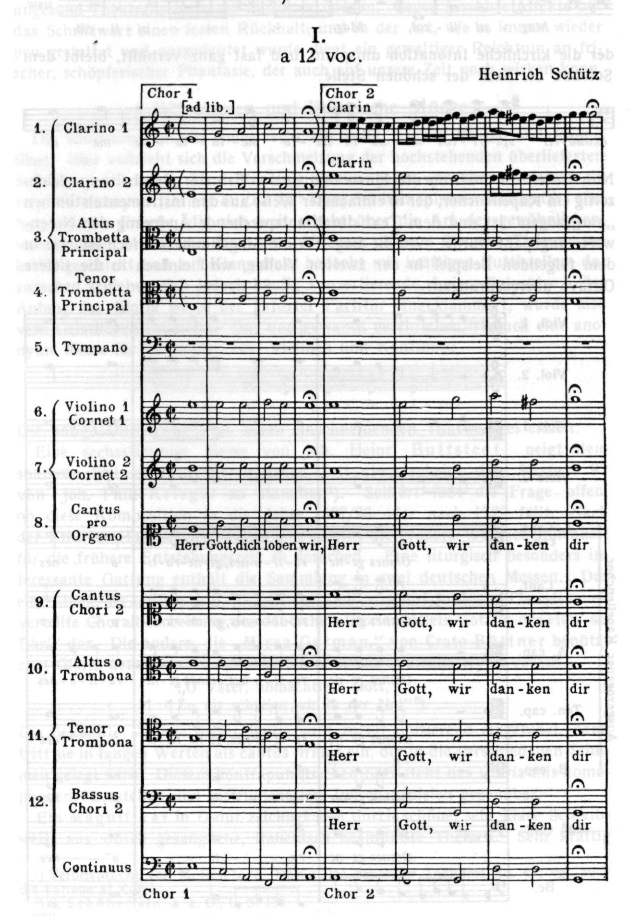
usw.

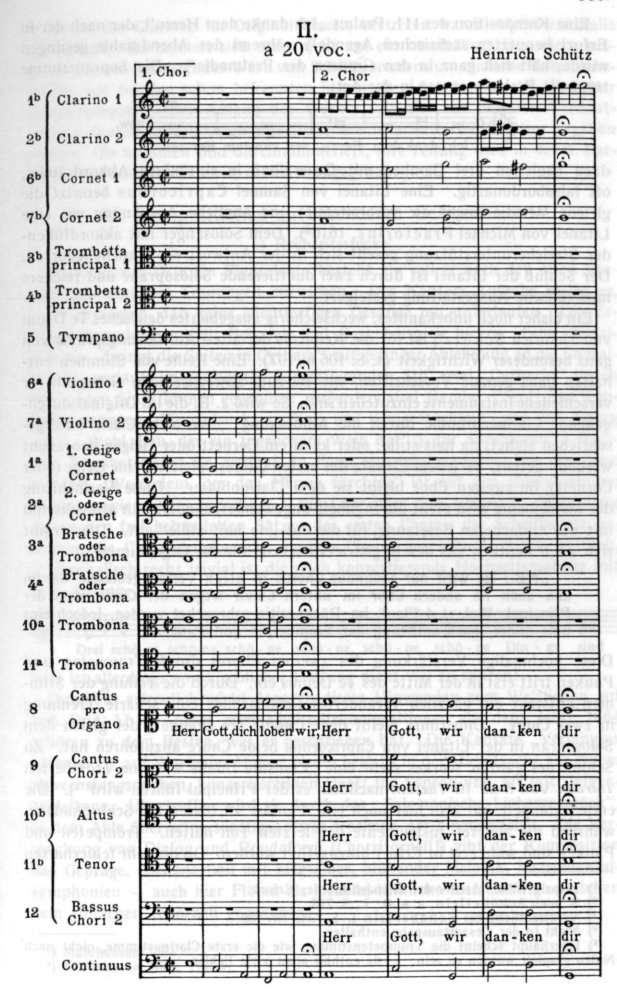
Herr Gott, dich loben wir

I.

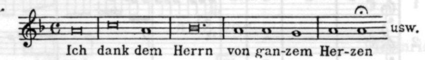
a 12 voc.

Heinrich Schütz




II.
a 20 voc.
Heinrich Schütz
1. Chor
2. Chor
1b Clarino 1
2b Clarino 2
6b Cornet 1
7b Cornet 2
3b Trombetta principal 1
4b Trombetta principal 2
5 Tympano
6a Violino 1
7a Violino 2
1a 1. Geige oder Cornet
2a 2. Geige oder Cornet
3a Bratsche oder Trombona
4a Bratsche oder Trombona
10a Trombona
11a Trombona
8 Cantus pro Organo
Herr Gott, dich loben wir, Herr Gott, wir dan-ken dir
9 Cantus Chori 2
Herr Gott, wir dan-ken dir
10b Altus
Herr Gott, wir dan-ken dir
11b Tenor
Herr Gott, wir dan-ken dir
12 Bassus Chori 2
Herr Gott, wir dan-ken dir
Continuus

Eine Komposition des 111. Psalms „Ich danke dem Herrn", der nach der in Erfurt benutzten sächsischen Agende[1]) während des Abendmahls gesungen wurde, hält sich ganz in den Grenzen der Psalmodie[2]). Die Sopranstimme trägt die Psalmverse vor in der Art:



dazu begleiten drei Gamben mit Generalbaß in eintönigen Akkordsäulen, oft falsobordonartig. Eine Litanei von Samuel Capricornus benutzt die gleiche Melodie (nicht die verbreitetste) und ähnliche Anordnung wie eine Litanei von Michael Praetorius, 1610[3]). Dem Solosänger mit akkordfüllender Streicherunterstützung gesellt sich in der Antwort ein Kapellenchor zu. Der Schluß der Litanei ist durch zwei duettierende Solosoprane und reichere musikalische Ausgestaltung gesteigert.

Ein bisher noch unbekanntes, wechselchörig ausgebautes deutsches Te Deum von Heinrich Schütz[4]) ist für die Kenntnis der alten Aufführungspraxis von ganz besonderer Wichtigkeit (s. S. 106 u. 107). Eine Reihe von Stimmen enthalten ganz genaue Vorschriften, wie sie zum abwechselnden Gebrauch für verschiedene Instrumente einzuteilen sind. So wird z. B. die im Original durchgehende Clarinenstimme durch die Anmerkung: „Wo nicht Clarin untergeschrieben stehet, da halt stille; oder kann ein Cornett oder Geigen gebraucht werden" geteilt, bei jedem Einsatz des ersten Chores spielt sie eine Geige (oder Cornett), im zweiten Chor bleibt sie dem Clarinobläser. Diese Vermehrung der Instrumente wird nicht durchgängig angewendet, sondern nur abwechselnd mit der einfacheren Besetzung, für die das „da halt stille" gilt. Dies ergibt sich auch deutlich aus der Registriervorschrift für die Orgelstimme:

> „NB.: Es wird nur Secundus Chorus in allen Versen geblasen, darum kan auch im andern Chor im untern Clavir wegen der Clarin stets der Principal, Viol. et 4 Flaut. im Rückpositio gebrauchet werden, iedoch eins ums ander, nach anleitung der Trombetten und Pauken."

Diese nochmalige Verstärkung des zweiten Chores durch Trompeten und Pauken tritt erst in der Mitte des Te Deums ein. Durch die Teilung der Stimmen entsteht ein gänzlich verändertes Partiturbild, eine scharfe Trennung in zwei Chöre. Unberührt bleibt der „*Cantus pro Organo*", der gleich dem Solosopran in der Litanei von Capricornus beide Chöre anzuführen hat. Zu Schluß des ganzen Werkes steht eine „Clausula finalis wie eine Trombetten *Intrada* Von 8 ad 10 Tacten, nachdem es der Principal führen wird"[5]). Die erste Trompete hat also hier noch eine Fanfare zu blasen als Schlußkadenz, während die anderen Instrumente den letzten Ton halten. Trompeten und Pauken sind wohl erst in Erfurt hinzugefügt worden. Ob die sehr fehlerhaften

---

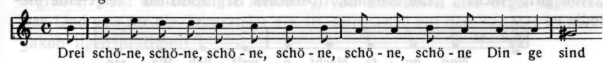
[1]) Leipzig 1658. Archiv der Michaeliskirche, Erfurt.
[2]) S. auch Schöberlein, a. a. O., I., S. 728.
[3]) Veröffentlicht bei Schöberlein I, S. 734, Nr. 439.
[5]) Nicht in der Gesamtausgabe enthalten.
[4]) Überhaupt scheint die Trompetenstimme, wie die erste Clarinostimme, nicht nach Noten gespielt worden zu sein; — sie enthält allzu viele Fehler.

Stimmen der Clarinen im Original bereits vertreten waren, bleibt ebenfalls zweifelhaft. Es handelt sich eben nicht um ein musikalisch besonders ausgeführtes und bedeutendes Werk von Schütz, sondern um einfache Gebrauchsmusik, wie bei den schon bekannten liturgischen Stücken im 12. Band der Gesamtausgabe. Der Anfang des Werkes soll hier zur besseren Verdeutlichung sowohl in der Originalpartitur, wie in erweiterter Partitur gegeben werden. Die Stimmen sind durchnummeriert, ihre Teilung wird in der II. Partitur durch die Buchstaben *a* und b angegeben.

V. Kompositionen zu besonderen Gelegenheiten

a) Hochzeitsstücke

Wo an einem Orte ein Figuralchor besteht, da soll er nach den alten Verfügungen auch bei Trauungen mitwirken. Des Kantors Aufgabe bleibt es, dafür zu sorgen, daß keine leichtfertigen Gesänge mit unterlaufen. Die Erfurter Sammlung enthält Beispiele und Gegenbeispiele hierzu. Eine Choralkantate „Zwingt die Saiten in Cythara" mit geringer Anlehnung an die Choralmelodie verläuft im gewohnten konzertierenden Stil, zwei „Cytharin" treten den beiden Singstimmen gegenüber, außerdem sind Gambe, Fagott und Kontinuo vertreten. Ein gedrucktes „Sing- und Klingestücklein" von Joh. Georg Ahle „Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat"[1]), für Sopransolo, 2 Gamben, Trombetta und Bc. verläuft in Form einer Solomotette. Das anonyme Konzert „Wohl dem, der den Herren fürchtet" ist auf den abwechselnden Gesang zweier Chöre berechnet („Ein Chor über den andern"). Dialogartig stehen den frei behandelten Sätzen des ersten Chores, die Schriftworte benutzen, die Choralstrophen des zweiten Chores gegenüber. Stark weltlich, ja musikalisch recht trivial ist die reich konzertierende Hochzeitsmotette mit dem Anfang:



Hier ist allerdings von kirchlicher Haltung nicht viel zu spüren!

Durchaus erfreulich wirkt dagegen dieses Hinwenden zum Weltlichen auf Joh. Rud. Ahle. Seine zwei Hochzeitskompositionen aus dem Jahre 1664 gehören zu dem Besten, was er geschrieben hat. Die Kantate „Verlangter Liebster"[2]) auf Worte des Hohen Liedes besteht in der Hauptsache aus einem abwechslungsreichen, konzertierenden Duett für Sopran und Alt mit Geigenbegleitung. Übertroffen wird sie durch das „Salomonische Liebesgespräch", in dem Ahle über seine sonstige, etwas trockene Art hinauswächst. Die Verquickung von Dialog und Rondoform (Chorritornell!) gibt der Komposition das Gepräge. Schöne Soli mit biegsamer, blühender Melodik, Instrumentalsymphonien — auch hier Flöten als lockend-sinnliche Instrumente — stehen dem einfachen Ritornell gegenüber:

---

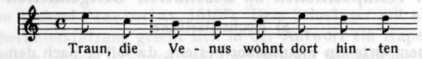
[1]) Mühlhausen 1681.

[2]) Mühlhausen 1664, Hüter.

Geuß Himmel Glückes-Regen
Auf Braut und Bräutigam,
Durch Gottes Gab und Segen
Vermehre ihren Stamm.

Der große Schlußchor „Gehet heraus und schauet an, ihr Töchter Zion" verläuft im Wechsel von Einzelstimmen und Tuttistellen.

Die einzige weltliche Hochzeitskantate „Weg ihr Körbe", ein umfangreiches Stück auf mythologischen Text, ist nur in wenigen Stimmen erhalten. Soweit sich hiernach feststellen läßt, ist die Musik frisch und ungesucht, in der Art der Stelle:
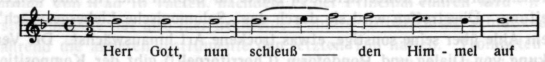


Bald treten einzelne, bald mehrere Stimmen zusammen, schließlich vereinigen sich alle zu Glückwünschen für das junge Paar.

b) Begräbnisgesänge

Bei der Wiedergabe der Begräbnisszene in dem Dialog vom Jüngling zu Nain[1]) hat sich der Komponist an den Brauch seiner Zeit gehalten. Während des Leichenzuges läßt er den Choral anstimmen „Nun lasset uns den Leib begraben". Gesänge dieser Art für die Ausführung im Freien, beim Zuge oder am Grabe, sind natürlich auch in anspruchsvolleren Zeiten einfach gehalten, in reinem Chorsatz ohne Begleitstimmen. Das älteste Erfurter Stück dieser Art ist die vierstimmige Choralbearbeitung „Wie's Gott gefällt" von Rogier Michael. Der Choral erscheint hier stark verziert und frei umgebildet, die Stimmen sind im imitierenden Stil geführt, die Zeilenabschnitte aber immer deutlich betont, nicht wie bei Eccard überbrückt[2]). Das anonyme „Nun gute Nacht", „Ein schönes, tröstliches Begräbnislied" zeigt eine Melodie

Nun gu - te Nacht o welt - lich We - sen

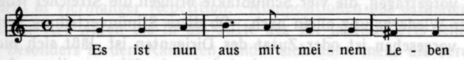
die sich sonst nicht nachweisen läßt. Die beiden ersten Zeilen werden nur von Alt, Tenor und Baß vorgetragen, dann wird der Gesang fünfstimmig fortgesetzt, meist Note gegen Note und stets schlicht im Ausdruck. Das fünfstimmige „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf" (Text v. Tob. Kies) von Christian Demelius ist mit dieser Melodie



ebenfalls sonst nicht verbreitet[3]). Die Wiederholungen, Sequenzen und Echos

[1]) S. oben S. 39.
[2]) Nach den Monatsheften für Musikgeschichte 2, 6 ff. wäre diese ältere Kompositionsart für R. Michael nicht typisch.
[3]) Zahn, Die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder gibt unter Nr. 7641 eine andere, gebräuchlichere Weise.

häufen sich hier zu stark für die kleine Form. Fälschlich unter Briegel's Namen ist die sechsstimmige, mehrfach im Neudruck[1]) vorliegende Arie „Es ist genug" von Joh. Rud. Ahle erhalten. Der anonyme vierstimmige Gesang „In Christi Wunden" (Text v. P. Eber) verläuft meist einfach homophon, nur mit etwas verzierter Oberstimme; die Schlußzeile wird zweimal wiederholt in imitierender Art, mit Verwendung eines echt italienischen Motivs, das um die Mitte des Jahrhunderts häufig anzutreffen ist. Die Schlußtakte sind wieder ruhig gehalten. In Melodie und Gliederung besonders gut gearbeitet ist das schlicht vierstimmige:



Nach jeder Strophe werden die Schlußworte „Welt, gut Nacht" zweimal gebracht, in der Wiederholung leise, aber mit anderer Melodiewendung[2]). Vielleicht ist uns in diesem schönen Stück die vermißte „Sterb-Arie für vier Singstimmen" von Joh. Christoph Bach[3]) erhalten. Die kleine Motette von Joh. Michael Bach „Unser Leben währet 70 Jahre", läßt diesen Psalmtext von Alt, Tenor 1 und 2 und Baß Note gegen Note, teilweise etwas steif, vortragen, während darüber der Choral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein" in langsamen Halben hinzieht[4]). Ein schönes anonymes Stück für zwei fünfstimmige Chöre „Selig sind die Toten", weist inmitten eine solistisch besetzte, mehrstimmige Arie auf.
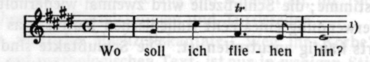
Dem Trauergottesdienst in der Kirche dienten die wechselchörige „Moteta" von Schelle „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt", die ebenfalls zweichörige „Leichen-Motetta" „Ach, mein Sohn", von der nur der Generalbaß erhalten ist, und der schlicht vierstimmige Satz „Nun lasset uns den Leib begraben", auf die bekannte Melodie[5]), von Streichern und Orgel begleitet. Das Lied war für die Trauerfeier am 10. April 1679 auf den Tod des Pfarrers Jakob Ilgen bestimmt.

VI. a) Lieder, Arien, Solokantaten

Wie zum Begräbnischor meist die einfache Liedform gewählt wurde, so fordern auch manche anderen gottesdienstlichen Gelegenheiten solche schlicht gebauten Sätze, meist in solistischer Besetzung mit Instrumentalstütze, vor allem während des Abendmahls. Ein vierstimmiger Choral „O du allerhöchste Freude" aus den „Lebensfrüchten" von Georg Weber, 1649, wird so von einer Sopranstimme und drei harmoniefüllenden Gamben samt Kontinuo

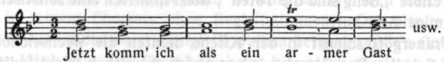
[1]) Schöberlein, a. a. O., III., S. 875. Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. V. (Joh. Wolf.)
[2]) Zahn, a. a. O., bringt nur andere Melodien.
[3]) Vgl. Spitta, Bach I, S. 73, Anmerk. 25 und M. Schneider, Bachjahrb. 1907. S. 133.
[4]) Anfang abgedruckt bei Schneider a. a. O., Bachjahrbuch 1907, S. 114.
[5]) Vgl. Schöberlein, a. a. O., III, S. 832.

ausgeführt. Die übrigen Erfurter Liedarien gehören der Gattung der Orchesterlieder an. Drei sonst gefällig und fließend geschriebene Gesänge von Joh. Georg Conradi werden in ihrer Wirkung etwas beeinträchtigt durch die allzu auffällige Kadenzierung. Das erste Lied
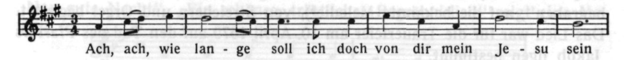


wird abwechselnd vom Solosopran mit Instrumenten und von fünf Kapellstimmen vorgetragen, die vier Schlußtakte bringen die Streicher jedesmal in wörtlicher Wiederholung allein nach. Ob diese Stimmverteilung vom Komponisten vorgesehen ist oder Zutat des Dirigenten ist, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls werden gerade bei der Ausführung dieser Arien alle Möglichkeiten zugelassen: mehrstimmige Vokalstimmen wurden für eine Stimme mit Instrumenten benutzt, einstimmige Gesänge durch hinzugefügte Kapellchöre gestützt, Instrumente frei hinzugefügt, kurz, man rechnete in jedem Fall mit der gerade vorhandenen Zahl der Spieler und Sänger und suchte gemäß der Vorliebe der Barockzeit für reiche Farbenwirkung möglichst verschiedene Zusammenstellungen für die einzelnen Liedstrophen zu finden.

Conradi's „Jetzt komm' ich als ein armer Gast", mit Instrumentalritornell zu Schluß, ist für zwei Soprane geschrieben auf die sonst unbekannte[2]) Melodie:

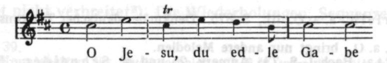


Auch in dem musikalisch etwas oberflächlichen Lied für Solosopran:



mit Generalbaßbegleitung und vorangestelltem Ritornell der Streicher stören die zu betonten Zäsuren.

Die anonyme Arie „So kommet nun, laßt uns zum Felsen gehn", in der gleichen Besetzung, neigt in Melodik und Rhythmik dem Barock der achtziger Jahre zu. Zwei anonyme Orchesterlieder für zwei Sopranstimmen mit Streichersymphonien sind verhältnismäßig einfach gehalten, „O wie läßt du Jesu fließen" mit hübscher Fassung der beiden Stimmen, augenscheinlich von einem italienisch beeinflußten deutschen Meister geschrieben, und „O Jesu, du edle Gabe", das nur die Reime zu schwer belastet. Die Melodie:

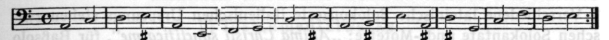


[1]) Vgl. Schöberlein, a. a. O., III, S. 832.

[2]) Zahn, a. a. O., führt statt dieser eine Melodie von Briegel, 1660, an (Nr. 4646).
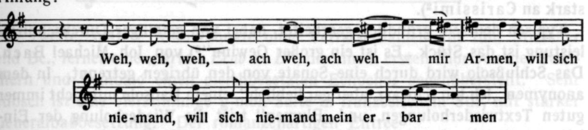
findet sich später etwas verziert in dem Darmstädter Gesangbuch von 1699[1], so daß Zahn's Vermutung, die Melodie sei schon vor 1699 in einfacherer Form verbreitet gewesen, sich bestätigt findet.

Eine „Aria unter der Communion" „Ich preise dich von Herzen", hält zwar äußerlich an der Form des Orchesterliedes fest, steht aber in ihrer Überhäufung mit Koloraturen der kunstvolleren späteren Arie näher. Das anonyme „Lauda Sion", ein Kammerduett für zwei Tenöre mit Einleitungssymphonie trägt ebenfalls kunstmäßigeren Charakter. Es baut sich auf einen basso ostinato von acht Takten auf, der dreimal wiederholt wird, und hierauf folgt das „Genitori" in viermaliger Repetition. Kompositionen auf ostinaten Baß in italienischer Art waren bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Später, besonders in den Kantaten, findet sich dann mehr die bereits oben erwähnte Art, den Baß einer Arienstrophe zu neuen Oberstimmen unverändert beizubehalten. In dieser letztgenannten Art ist die Tenorarie „O Jesu süß, wer dein gedenkt" (eine Übersetzung des Jubilus Bernardi) von Joh. Rosenmüller gehalten. Alle Ritornelle und Arienstrophen sind über denselben zehntaktigen Baß



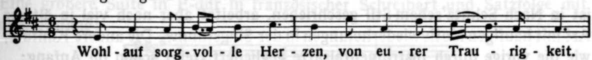
aufgebaut, der zwölfmal unverändert und zum Schlusse noch zweimal in den $\frac{3}{1}$ Takt versetzt wiederkehrt. Die stark verzierte Singstimme ist in jeder Strophe ganz frei variiert, je nach dem Textinhalt.

Barock zerrissen und übertrieben ist ein Lamento für Solosopran, dessen Anfang:



bis hierher allen vier Textstrophen gemeinsam ist. Dem Gesang folgt ein ausgedehntes Ritornell für Sologeige mit stützender, regelmäßiger Achtelbewegung der übrigen Streicher.

Die im Beginn ganz volkstümliche Arie:



— die Melodie „Wohlauf zum fröhlichen Jagen" hat Pate gestanden, — zeigt kunstmäßigen Periodenbau der Form A, A¹, B, C, C¹, ein Ritornell für Streicher folgt nach.

Die vierstrophige „Aria synactica" für Canto solo und Instrumente „Eile doch mit schnellen Schritten" gehört dem 18. Jahrhundert an. Dem ersten

[1]) S. ebenda Nr. 3892b.

Wir sind zum Ende unserer Betrachtungen gelangt. Eine Fülle der verschiedensten Formen und musikalischen Bildungen war zu berücksichtigen, eine Reihe von sicher gestalteten, künstlerisch wertvollen Werken, und daneben zahlreiche Kompositionen der tüchtigen Arbeiter für den Tagesbedarf, die in anspruchsloser und frischer, dabei gediegener Art ihr Bestes gaben. Nur wenige minderwertige Stücke zeigen sich daneben, gewiß ein Ergebnis, das zur Achtung vor diesem alten Kantorenstand zwingt. Denn mit der neuesten Entwicklung fortschreiten zu können und sich dabei die Sicherheit des musikalischen Gefühls zu bewahren, ist ein entschiedenes Zeichen unverdorbener Kraft, wie sie diesen bewegten Zeiten des deutschen Barock doch innewohnte. Deutlich ist hier die Macht des religiösen Glaubens zu spüren, die dieser gesunden Kunst eine Überzeugungskraft verlieh, die sie auch hierdurch für unsere heutige gottesdienstliche Musikausübung als Bereicherung erscheinen läßt.

Zur Entwickelungsgeschichte der Sonatenform

Von Vladimír Helfert, Brünn

Die folgenden Zeilen bezwecken, einen Beitrag zu der bisher dunklen Frage über die Entstehung der Sonatenform zu geben, d. h. der Form, deren Dreiteiligkeit A-B-A(') durch innere Struktur des ersten Teiles A (Dualismus zwei kontrastierender Themen) und des Mittelteiles B (die sog. „Durchführung") charakterisiert ist. Also die klassische Sonatenform.

Nach dem bisherigen Stande der Forschung gehen die Wurzeln dieser klassischen Sonatenform zu der Wiener „vorklassischen" Sinfonie und deren Hauptrepräsentanten Mat. G. Monn und J. K. Wagenseil. Chronologisch ist die Grenze durch das Jahr 1740 gezogen, denn aus diesem Jahre rührt die erste Sinfonie M. G. Monn's (in D-dur) her[1]). Diese Grenze nun wird um zehn Jahre zurückgeschoben auf Grund von Forschungen über die Musik auf den adligen Schlössern in Böhmen und Mähren zur Zeit der höchsten Blüte des Barocks (unter Karl VI.).

In dem westmährischen Städtchen Jarmeritz erbaute Graf Johann Adam von Questenberg — Enkel des Freiherrn Gerhard Questenberg, der aus der Wallensteingeschichte bekannt ist — eines der größten Barockschlösser Mährens, das im Jahre 1737 beendet wurde. Hier unterhielt er eine Instrumentalisten- und Sängerkapelle, welche dadurch interessant ist, daß sie in dieser, „Deutschlands italienischer, Zeit" keinen Italiener als Mitglied hatte, sondern nur aus Einheimischen bestand. Mit dieser Kapelle führte Graf Questenberg auf seinem Jarmeritzer Schloßtheater Opern auf, die er sich mittels seiner äußerst regen Beziehungen zu Wien, Breslau, Venedig, Rom, Neapel und Parma bringen ließ[2]). Maëstro dieser Kapelle war der Kammerdiener Franz Míča, der, aus einem alten böhmischen Bauerngeschlecht aus der Umgebung von Jarmeritz stammte[3]). Als Maëstro der Schloßkapelle hatte er die Pflicht, neben dem Einstudieren von Opern für das Schloß-

[1]) Die Sinfonien Sammartini's stehen der inneren Struktur nach auf einem gänzlich verschiedenen Prinzip, wie **Torrefranca** nachgewiesen hat (*Rivista Mus. Ital.* 1913).

[2]) Mein Buch „Hudební barok na českých zámcích" (Der Musikbarock auf böhmischen Schlössern), Prag 1916, XXIV + 387 S., bringt eine eingehende Schilderung des regen Musiklebens im Jarmeritzer Schlosse.

[3]) Fr. Míča wurde 5. Nov. 1694 geboren, starb 15. Febr. 1744. Sein Name wird in den Schriftquellen auch Mitscha geschrieben. Doch ist die Form „Míča" (auch Micza) ursprünglich. Seine Lebensgeschichte siehe im „Hudební barok", S. 100–118.

theater auch für den Grafen Musik zu schreiben. Seine kompositorische Tätigkeit läßt sich quellenmäßig in den Jahren 1723—1738 nachweisen, wobei zu bedenken ist, daß die Jarmeritzer Quellen nicht vollständig erhalten sind, man also auf eine ausgedehntere Schöpfertätigkeit Míča's schließen kann. Die Kompositionen des Jarmeritzer Maëstro bestanden aus Opern, Gratulationskantaten, Osteroratorien (sog. „*Sepolcri*"), Ballettmusik und Einlagen von Arien in die Opern fremder Komponisten. Für uns kommen nur die erhaltenen weltlichen Werke Míča's in Betracht:

1. Die Gratulationskantate „*Bellezza e Decoro*", *componimento per Musica nel giorno di nome della Ecclza. La Signora Antonia Contessa di Questenberg* .. aus dem Jahre 1729 (Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien).

2. die Oper „*L'origine di Jaromeriz in Moravia, dramma per musica, fatto produrre . . . da sua Eccl. il Sig. Giovanni Adamo Conte di Questenberg . . . e cantato da suoi musici di cà oriundi, sul teatro del di lui Castello, per l'autunnale consueto divertimento nell'anno XXX* . . . aus dem Jahre 1730 (Wiener Nationalbibliothek 17952).

3. Die Gratulationskantate „*Nel giorno natalizio di sua excellenza il Sig. Adamo Conte di Questenberg 1732*" aus dem Jahre 1732 (Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" 27729).

4. Die Festserenade „*Operosa Terni Colossi Moles*" . . . aus dem Jahre 1735 (Wien, „Musikfreunde" 27714)[1]). Diese Serenade ist auch das letzte erhaltene Werk Míča's, so daß sich für unsere Betrachtung als die Grenze „*ad quem*" das Jahr 1735 ergibt.

Die Sinfonien dieser Werke bringen in die Entwicklungsgeschichte der Sonatenform ein neues Licht und zeigen, wie in dieser Zeit die Sonatenform allmählich hervorging aus einer Krisis der Form der Sinfonie und wie sich in diesem Überwältigen der Krisis ein sonderbares Bedürfnis nach abgeklärter Form kundgibt. Diese Sinfonien sind auch dadurch historisch bedeutend, daß sie der Form nach bisher vereinzelt dastehen; denn, soviel wir bisher von der Opernsinfonie jener Zeit wissen, ergibt sich nirgends ein so klares Vorbild der Sonatenform, wie diejenige, zu der Míča nach und nach gelangte.

Als Zeuge der erwähnten Formkrisis fällt die Sinfonie der Kantate „Bellezza e Decoro" (1729) in Betracht. Sie steht noch im Stadium eines Polythematismus, jedoch so, daß die Themen scharf voneinander unterschieden sind durch die Tonart und durch entsprechende Hauptschlüsse. Auch dynamisch und instrumental wird der Kontrast dieser Themen durch solistische Führung erreicht, die von einem Tutti des Orchesters übernommen wird.
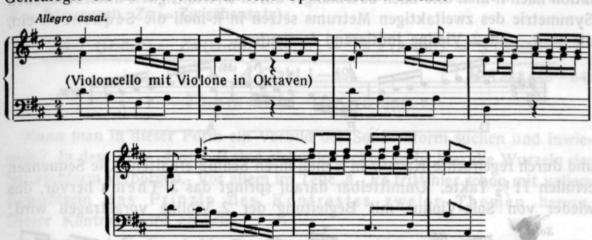
Die Sinfonie[2]) D-dur hat 98 Takte und beginnt mit einem Thema, dessen
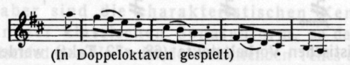
---

[1]) Die vollständigen Titel und die äußere Geschichte dieser Werke siehe im „Hudebni barok", S. 289ff. Eingehende Analyse und musikhistorische Kritik der erhaltenen Werke Míča's bringt meine Arbeit „Hudba na jaroměřickém zámku" (Die Musik im Jarmeritzer Schlosse), die zur Zeit im Druck ist.

[2]) Míča überschreibt „Sinfonia". Das Orchester beschränkt sich auf 2 Violinen, Violoncello und Violone. Jedoch muß man das Mitspielen der Oboen, Trompeten und Pauken (mindestens) als selbstverständlich voraussetzen.
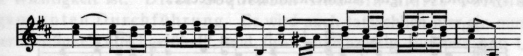
Dreiklangcharakter in der zeitgenössischen Opernsinfonie üblich ist und dessen Genealogie bis in die venezianische Opernsinfonie reicht:
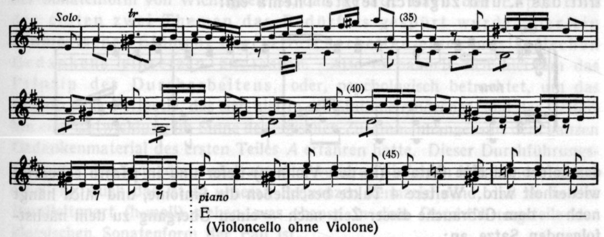


Die zweitaktige Periode der ersten 4 Takte (2 + 2) wird durch die dreitaktige Periode (5.—7. Takt) unterbrochen — eine Abweichung vom Prinzip der Symmetrie in der Metrik, die in Míča's Werken öfters vorkommt. Dieses siebentaktige Thema wird buchstäblich wiederholt, jedoch im piano. Nach 3½ Übergangstakten:



setzt ein Übergangsthema ein, das durch seine Sequenzen die Modulation in die Dominante bildet:
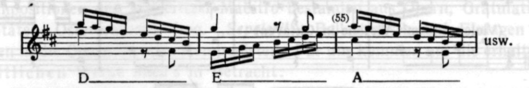


Nach 7½ Takten folgt ein Ganzschluß in A-dur (31. Takt), und sofort setzt das 2. Thema in A-dur ein, das Míča solistisch (1. Violine) mit bloßer Begleitung der 2. Violinen führt:
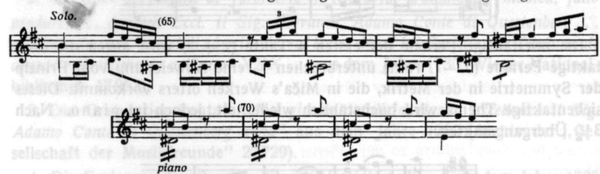


Hierauf unmittelbar in den 2½ folgenden Takten eine Kadenz in A-dur, als Tutti des Orchesters gespielt, die einen deutlichen und scharfen Abschluß dieses 2. Themas bildet, das durch die reizvollen synkopierten Dur-moll-Takte
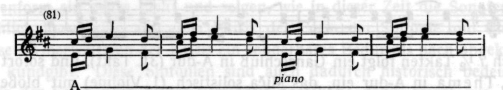
(43.—46. Takt) eine hübsche Auffrischung erhält. Nach einer plötzlichen Modulation nach h-moll und nach abermaliger durch Dreitaktigkeit unterbrochenen Symmetrie des zweitaktigen Metrums setzen in h-moll die Sequenzen ein, die in 1. und 2. Violine imitierend fortlaufen:
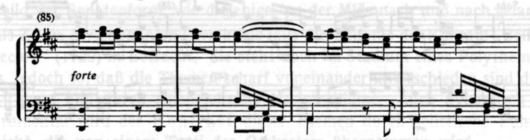


und durch regelrechte Kadenz in h-moll ihren Schluß erhalten. Die Sequenzen erfüllen 11 ½ Takte. Unmittelbar darauf springt das 3. Thema hervor, das wieder von Solo-Violine mit Begleitung der 2. Violine vorgetragen wird:



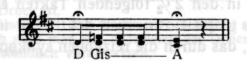
Die charakteristischen Vorhaltstakte (68.—72. Takt) werden sequenzartig nach A—D verlegt, wobei der Echoeffekt beibehalten wird. Nach Übergangstakten (in Tutti), die die Grundtonart D-dur befestigen, und in denen folgende frische synkopierte Figur Aufmerksamkeit erweckt:



tritt das 4. und zugleich letzte Thema ein:



das sofort um eine Oktave (in den Violinen) tiefer und in piano echoartig wiederholt wird. Weitere 4 Takte beschließen die Sinfonie, und Mišča hängt noch — dem Gebrauche dieser Zeit nach — einen Übergang zu dem nächstfolgenden Satze an:



Schematisch läßt sich also — wenn wir uns auf die Hauptgedanken beschränken — diese Sinfonie folgendermaßen ausdrücken (*Th* = Thema, *S* = Sequenzen, *Zs* = Zwischensatz):

Th 1 (D-dur) — *Zs* (D-dur—A-dur) — *Th 2* (A-dur) — *S* (h-moll)
A (Takt 1—49) **B** Takt (49—64)

Th 3 (h-moll) — *Th 4* (D-dur)

Kann man in dieser Form ein Vorbild der Sonatenform suchen und inwieweit? In dem Teile *A* und *B* sind sicherlich schon recht klar die Wurzeln der Sonatenform verborgen. Vor allem im Teile *A*. Es tritt hier schon mit vollem Bewußtsein das Prinzip des Kontrastes zweier Themen hervor. Dieser Kontrast wird erreicht:

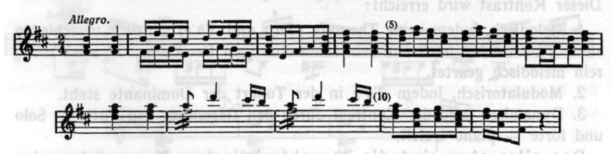
1. Melodisch, indem beide Themata (*Th 1* und *Th 2*) gänzlich verschieden sind; *Th 1* wächst noch aus dem fanfarenartigen Dreiklang; *Th 2* ist schon rein melodisch geartet.
2. Modulatorisch, indem *Th 2* in der Tonart der Dominante steht.
3. Dynamisch wird der Kontrast durch den Gegensatz von Tutti — Solo und forte — piano erzielt.

Das alles aber sind die charakteristischen Kennzeichen der Exposition in der klassischen Sonatenform, so daß wir in diesem Teile *A* den entschiedenen Vorläufer des betreffenden Teiles der Sonatenform erblicken können. Ähnlich ist es mit dem Teile *B*. Hier mache ich auf eine Tatsache aufmerksam, die für die Entwicklungsgeschichte der Sonatenform von Wichtigkeit ist. Diese Sequenzen sind ein klares Vorbild der sogenannten Durchführung. Es wird auch tatsächlich hier ein musikalischer Gedanke „durchgeführt", und zwar sequenzartig, nur mit dem Unterschiede, daß dieser Gedanke weder mit dem *Th 1* noch mit dem *Th* 2 zusammenhängt, sondern von ihnen unabhängig ist. Wir haben es hier aber in der Tat mit einer Durchführung zu tun, die dadurch für die Geschichte der Sonatenform von Wichtigkeit ist, daß gerade nach der Exposition der ersten zwei Themen das Bedürfnis gespürt wurde, hier ein dramatisches Element durch Durcharbeiten eines musikalischen Gedankens einsetzen zu lassen. Also es handelt sich hier um das Prinzip des Durcharbeitens, oder, psychologisch betrachtet, um das Prinzip einer Peripetie, das sich hier in die Sinfonie eindrängt, und das weiterhin eine Entwicklung im Sinne des logischen Zusammenhanges mit dem ganzen Gedankenmaterial des ersten Teiles *A* erfahren hatte. Dieser Durchführungscharakter der Sequenzen wird aus den weiteren Sinfonien Míča's noch klarer erhellen. Auch das ist in unseren Sequenzen kennzeichnend, daß sie in der Paralleltonart (h-moll) stehen, was ebenso in dem Durchführungsteile der klassischen Sonatenform der Fall ist.

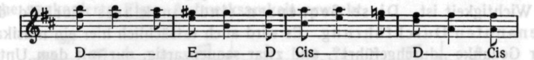
Hätte Míča nach dem Teile *B* die Reprise des Teiles *A* einsetzen lassen, so hätte er bereits eine in den Hauptmerkmalen stehende Sonatenform gebracht. Dem aber steht im Wege der Polythematismus dieser Sinfonie,

dessen Folge ist, daß die Klarheit der Form vom Ende von *B* ab verwischt wird. Und hierin können wir die interessante Krisis der Sonatenform erblicken: das Prinzip der Ökonomie der Gedanken zugunsten der klaren Form wird hier unterdrückt durch das Prinzip der Vielheit. Das Bedürfnis der Reprise, das für den psychischen Inhalt der Sonatenform so kennzeichnend ist, wird hier nicht gespürt und die Form zerfließt schließlich.
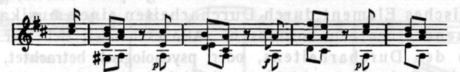
Einen weiteren Schritt in der Abklärung der Sonatenform bildet die Sinfonie der Gratulationskantate „Nel giorno natalizio . . .“ aus dem Jahre 1732. Hier tritt schon die Reprise des Teiles *A* scharf hervor, wodurch die Form die erwünschte Rundung erfährt. Dagegen aber ist die innere Konstruktion des Teiles *A* nicht so klar, wie in der vorhergehenden Sinfonie[1]). Das Anfangsthema hat wieder den üblichen Dreiklangcharakter:



Die Dreitaktigkeit dieses Themas, die durch Zweitaktigkeit (nach dem Schema 3 + 3 + 3 + 2) unterstrichen wird, ist ein neuer Beweis für Míča’s metrische Asymmetrien . Gleich darauf folgt ein synkopierter Übergangsgedanke:
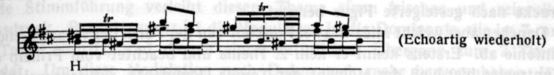


der nach 5 Takten einen Ganzschluß in D-dur bildet (20. Takt). Dann schließen sich 8 Takte an, welche die notwendige Modulation nach der Dominante (A-dur) bilden. In ihnen benützt Míča wieder den Echo-Effekt in dem kleinen Motivchen:



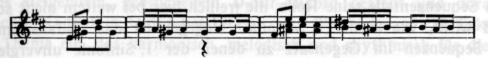
Nach der Kadenz in A-dur (29.—32. Takt) sollte das 2. Thema in der Dominantentonart eintreten. Anstatt dessen aber exponiert Míča zum zweitenmal das 1. Thema (in den ersten 6 Takten) in A-dur und hängt eine längere Kette von Sequenzen (38.—61. Takt) daran, die in h-moll durch Ganzschluß beendet werden. Sie sind auf Grund von dreierlei Gedanken gearbeitet:

[1]) Míča bezeichnet abermals „Sinfonia“. Vorgeschriebene Orchesterbesetzung: Violino I und II, Viola, Basso. Der erste Satz der Sinfonie hat 86 Takte. Die Haupttonart ist D-dur.

1. In E-dur:
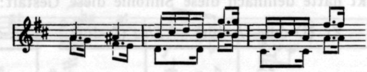


2. E-dur — A-dur:
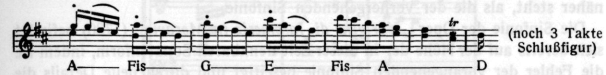


Und weiter über H—E, E—A.

3. A-dur — h-moll:



Nach der Kadenz in h-moll tritt die *Reprise* des 1. Themas ein, und zwar in den ersten 18 Takten, in der Grundtonart D-dur (62.—79. Takt). An Stelle des kurzen zweitaktigen Schlusses des 1. Themas fügt Míča hier eine *gedehnte* Schlußkadenz an:



Man kann diesen gedehnten Schluß als ein Vorbild der späteren *Coda* betrachten, was die nächstfolgende Sinfonie noch klarer erkennen lassen wird.

Betrachten wir diese Sinfonie vom Standpunkte der Entwicklung der Sonatenform, so können wir hier weitere Merkmale konstatieren, in denen sich eine Reifung der Sonatenform kundgibt und in denen also die Krisis der Sonatenform durch neue Abklärung vermindert wird. Das Hauptmerkmal hierfür ist *die Reprise*. Es ist zwar keine buchstäblich treue Reprise, denn es wird nur das 1. Thema, ohne Zwischensatz, wiederholt, aber es liegt schon im psychischen Wesen der Reprise, daß sie keine *treue* Wiederholung ist, was auch in der klassischen Sonate deutlich zum Ausdruck gelangt. Hier handelt es sich wieder um das *Prinzip*, und zwar das Prinzip der Wiederholung, wodurch die ganze Form die nötige Abrundung und Beschließung erhält. Das zweite Kennzeichen ist der Zwischensatz zwischen erstem Thema und dem Moment, wo das 2. Thema eintreten sollte. Es wird hier also das Bedürfnis empfunden, zwischen die Tonika des 1. Themas und die Dominantentonart des „zweiten" Themas ein Verbindungsglied einzusetzen. Das wurde schon in der vorhergehenden Sinfonie getan, jedoch nicht in so einer scharf ausgeprägten Weise wie hier. Und schließlich wird hier die Ausdruckskraft des Schlusses womöglich erhöht durch gedehnte und dem Ausdruck nach gesteigerte Schlußlinie, die prinzipiell mit der Formbestimmung der Coda übereinstimmt, mit der Abweichung, daß hier Míča als melodisches Material

kein Motiv aus dem Vorhergehenden, sondern eine konventionelle, dem Ausdrucke nach gesteigerte Figur benutzt.

Daneben aber weicht Míča in zwei Punkten von der Form der vorangehenden Sinfonie ab. Erstens kennt er kein 2. Thema und beachtet vom Prinzip des Kontrastes hier bloß das Moment der Tonika-Dominante, zweitens weicht er auch hier nicht dem gefährlichen Polythematismus aus, denn dieser spielt in dem Sequenzenteile seine Rolle, die freilich hier bei weitem nicht so formstörend wirkt, wie in der 1. Sinfonie. Dagegen ist das Gedankenmaterial dieser Sequenzen im Gegensatz zu denen der 1. Sinfonie unvergleichlich melodisch realer gestaltet, denn dort wurden bloße skalamäßige Läufe durchgearbeitet, wogegen hier konkrete und reale Motive benutzt werden. Schematisch ausgedrückt hätte demnach diese Sinfonie diese Gestalt:

Th I (D-dur) — *Zs* (D-dur—A-dur) — *Th I* (A-dur) *S* (A-dur—h moll
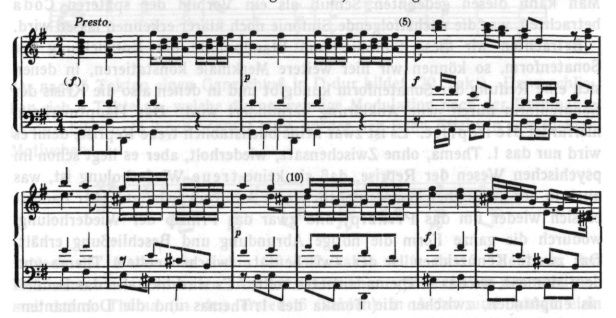
A ***B***

Th I (D-dur) + gedehnt. Schluß

A'

Es ist also eine Form, die der klassischen Sonatenform schon bedeutend näher steht, als die der vorhergehenden Sinfonie.
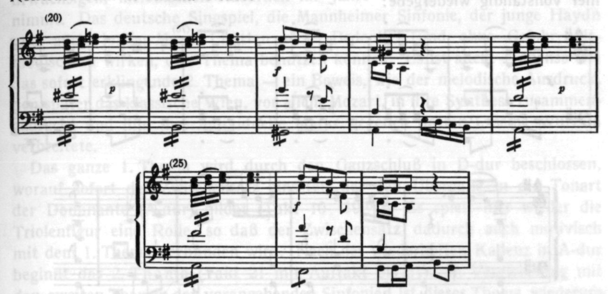
Die Sinfonie der Oper „*L'origine di Jaromeriz in Moravia*" (1730) befindet sich bereits auf der Höhe der in dieser Zeit denkbaren Sonatenform, indem sie die Fehler der vorangehenden Sinfonie beseitigt und durch neue Details die Form klarer und übersichtlicher gestaltet[1]). Sie beginnt mit dem 1. Thema:



In Vergleichung mit den Kopfthemen der ersten 2 Sinfonien Míča's ist hier ein melodisch reicher gestalteter Charakter sichtbar, so daß dieses Thema einen Übergang bildet zwischen einem Dreiklang und einem rein melodischen

[1]) Míča bezeichnet diese Sinfonie als „Introduzione". Orchesterbesetzung: Violinen I und II, Viola, Baß. Die Sinfonie hat 76 Takte. Die Haupttonart ist G-dur.
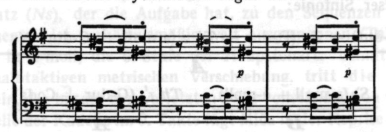
Thema. Die Aufeinanderfolge von forte und piano und die verhältnismäßig gute Stimmführung verleiht diesem Thema einen frischen und reizvollen Ausdruck. Beachtenswert ist die Modulation in die Dominante, die im 7. und 8. Takte eintritt, und die so einen natürlichen Übergang zum 2. Thema bildet. Um diese Modulation nach D-dur noch mehr hervorzuheben, läßt Míča auf dieses 1. Thema einen kurzen Zwischensatz (13.—19. Takt) folgen, der aus steigendem, gebrochenem D-dur-Akkord besteht und durch eine regelrechte Kadenz in D-dur beschlossen ist. Gleich darauf (20. Takt) setzt das 2. Thema ein, das harmonisch, melodisch und rhythmisch für diese Zeit von nicht geringem Interesse ist, und das dadurch einen ungemein scharfen Kontrast zum 1. Thema bildet:



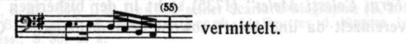
Die weiteren 11½ Takte bilden einen Nachsatz und zugleich Übergangssatz zu den Sequenzen, die in a-moll beginnen und durch Ganzschluß in *e-moll* beendet sind (40.—54. Takt). Ihr melodisches Material:
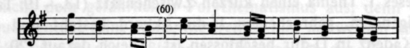


wird durch die harmonisch-rhythmische Figur unterbrochen:
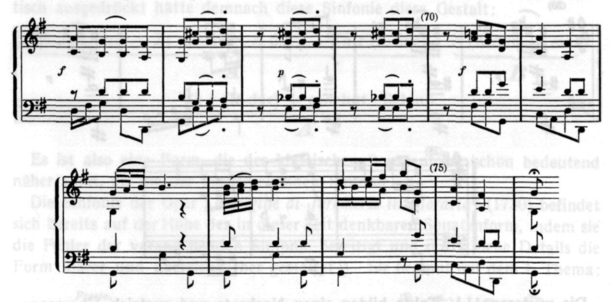


Nach der Kadenz in e-moll (6. Stufe der Haupttonart) beginnt sofort (55. Takt) die Reprise des 1. Themas. Der Übergang zwischen e-moll und G-dur wird nur durch die Baßfigur:

 vermittelt.

Die Reprise ist abermals nicht treu wiedergegeben. Es wird bloß das 1. Thema wiederholt, und auch dieses mit interessanten Veränderungen. Buchstäblich treu kehren die ersten 4 Takte zurück (auch mit dem Echoeffekt). Die weiteren Takte werden variiert, so daß die melodische und rhythmische Hauptfigur des 5. Taktes beibehalten wird:



Nach 4 Takten gelangt der Verlauf zum Halbschluß *cis*—e^1—g^1—b^1 (65. Takt). Hieran fügt Miča noch 11 Takte, die ich wegen ihres melodischen Materials hier vollständig wiedergebe:



Diese Takte sind eine ausgesprochene Coda, und zwar mit allen charakteristischen Merkmalen der Coda der klassischen Sonatenform, freilich noch in beschränkten Umrissen. Es ist hier der die Coda charakterisierende Nachklang auf das Themenmaterial des ganzen Satzes. Im 66.—69. Takte ist es die Figur, welche im Sequenzenteile eine Rolle spielte, die Takte 72—73 bringen in den Violinen einen Nachklang auf das 2. Thema, indem der Baß nochmals die Synkopen des 1. Themas zur Erinnerung bringt.

Schema dieser Sinfonie:

Th 1 (G-dur) — *Zs* (D-dur — *Th 2* (a moll — G-dur) *Ns* (G-dur)

A

S) (a-moll — e-moll) *Th 1'* (G-dur + Coda)

B ***A***

Dadurch sind wir dem Schema der klassischen Sonatenform schon bedeutend näher getreten.

Die Sinfonie des letzten erhaltenen Werkes Miča's, der Festserenade „*Operosa Terni Colossi Moles*" (1735) steht in der bisherigen Geschichte der Sinfonie vereinzelt da und bietet sowohl dem melodischen Charakter wie auch der

formalen Struktur nach manche Überraschung. Deshalb bringe ich den 1. Satz zusammengezogen in zwei Liniensysteme als Beilage. (Siehe S. 128 u. 129.)

Das 1. Thema, mit dem die Sinfonie einsetzt, ist in mancher Hinsicht von Interesse. Erstens verschwand hier schon gänzlich der konventionelle Dreiklangcharakter, und die freie melodische, breit ausgesponnene Linie feiert hier den heiteren Sieg (Takt 1—9 ½). Dieses Thema, das uns noch in der ersten 3 Takten beschäftigen wird, ist ungemein frisch gestaltet durch die fröhlichen Synkopen (4. und 5. Takt) und durch die vorwärtsdrängenden Triolen (6. und 7. Takt). Es ist ein Thema, das durch die breite Anlage des melodischen Elementes, durch bunte rhythmische Bereicherung und durch ungezwungenen urwüchsigen, melodischen Ausdruck im Jahre 1735 ganz seltsam sich ausnimmt. Das deutsche Singspiel, die Mannheimer Sinfonie, der junge Haydn und auch junge Mozart hätten ohne Bedenken und ohne Gefahr, altmodisch zu wirken, dies Thema benutzen können. Es ist auch — ebenso wie das sofort erklingende 2. Thema — ein Beweis, wie der melodische Ausdruck, den später das klassische Wien, vor allem Mozart, in ihre Synthese zusammengebracht und ihm ihre individuelle Marke gegeben hatten[1]), seine Wurzeln verbreitete.
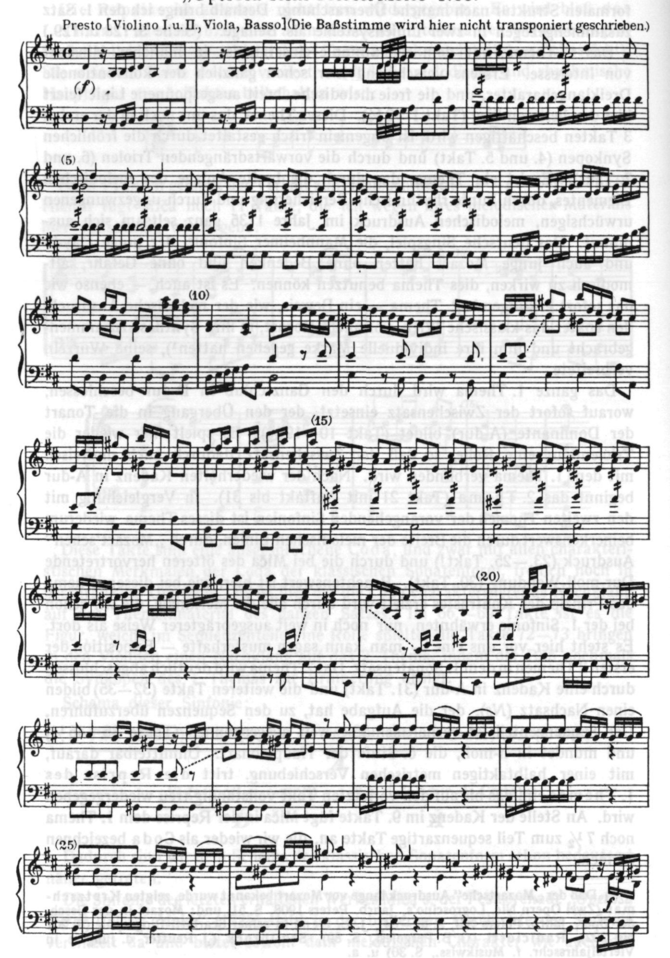
Das ganze 1. Thema wird durch den Ganzschluß in D-dur beschlossen, worauf sofort der Zwischensatz einsetzt, der den Übergang in die Tonart der Dominante (A-dur) bildet (Takt 10—19 ½). Es spielt hier wieder die Triolenfigur eine Rolle, so daß der Zwischensatz dadurch auch motivisch mit dem 1. Thema verbunden wird. Nach der wiederholten Kadenz in A-dur beginnt das 2. Thema (Takt 21 mit Auftakt bis 31). In Vergleichung mit den zweiten Themen der vorangehenden Sinfonien ist dieses Thema wiederum bemerkenswert durch die Breite der melodischen Linien, durch „Mozart'schen" Ausdruck (23.—25. Takt!) und durch die bei Míča des öfteren hervortretende Dur-moll-Wendung (30. Takt). Beachtenswert ist hier, wie bei diesem Thema das Prinzip des Kontrastes erzielt wird durch alle die Merkmale, die wir schon bei der 1. Sinfonie erwähnten, nur noch in weit ausgeprägterer Weise als dort. Es steht hier vor uns eine — man kann sagen musterhafte — Exposition der ersten 2 Themen in dem 1. Sonatensatz. Das 2. Thema wird deutlich abgeschlossen durch eine Kadenz in A-dur (31. Takt) und die weiteren Takte (32—35) bilden einen Nachsatz (*Ns*), der die Aufgabe hat, zu den Sequenzen überzuführen. Der Sequenzenteil ist verhältnismäßig weit ausgesponnen (Takte 36—46 ½) und mündet in h-moll, die 6. Stufe der Haupttonart. Unmittelbar darauf, mit einer halbtaktigen metrischen Verschiebung, tritt die Reprise des 1. Themas ein, das bis auf den vorletzten Takt vollständig treu wiedergegeben wird. An Stelle der Kadenz im 9. Takte fügt Míča in der Reprise dem 1. Thema noch 7 ½ zum Teil sequenzartige Takte an, die wir wieder als Coda bezeichnen können.
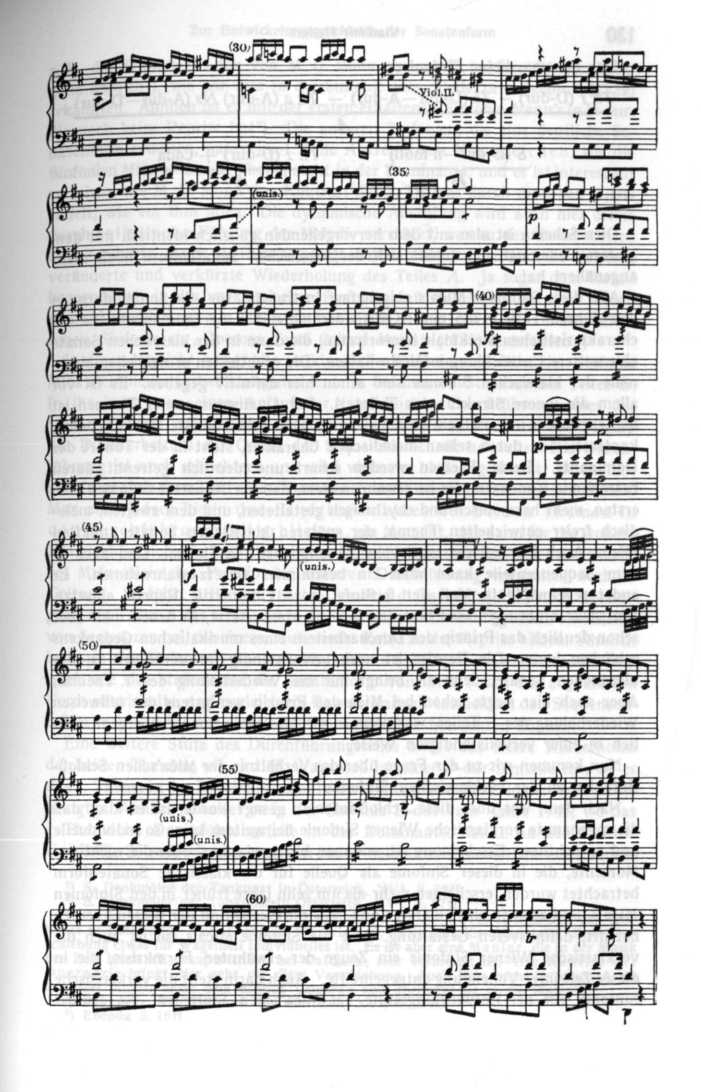
---

[1]) Daß der „Mozartsche" Ausdruck lange vor Mozart bekannt wurde, zeigten Kretzschmar (Zwei Opern Nic. Logroscino's, Jahrb. Peters 1908, S. 51, und: Mozart in der Gesch. der Oper, Jahrb. Peters XII, S. 62—64), J. E. Dent in seiner Scarlatti-Biographie (S. 201 bis 202), Radiciotti (G. B. Pergolesi, S. 89), Stollbrock (J. Reutter d. jüngere in Vierteljahrsschr. f. Musikwiss., S. 30) u. a.

I. Frant. Miča: Sinfonie der Serenade „Operosa Terni Colossi Moles“ 1735.

Presto [Violino I.u.II., Viola, Basso] (Die Baßstimme wird hier nicht transponiert geschrieben.)




(30)
Viol.II.
(35)
(unis.)
p
(40)
p
(45)
(unis.)
(50)
(55)
(unis.)
(unis.)
(60)
tr

Das Schema dieser Sinfonie:

Th 1 (D-dur) — *Zs* (D-dur—A-dur) — *Th 2* (A-dur) *Ns* (A-dur—D-dur)
A

S (D-dur—h moll) ***B*** — *Th 1* (D-dur) + Coda ***A'***

Dies Schema ist also mit dem hervorgehenden gänzlich identisch mit dem Unterschiede, daß der Inhalt sich der klassischen Sonatenform noch mehr angenähert hat.

Alle diese Sinfonien Míča's zeigen fast instruktiv, wie die Sonatenform in den Jahren 1729—1735 eine Krisis durchlebte, aus der allmählich alle die charakteristischen Merkmale hervortraten, die dann in der klassischen Sonate eine weitere Entwicklung erfahren hatten. Die wichtigsten prinzipiellen Merkmale der klassischen Sinfonie sind schon hier definitiv gegeben. Es ist vor allem die innere Struktur des Teiles *A*. Der Dualismus zweier Themen ist hier entwickelt in derselben Weise, wie in der klassischen Sonate. Das 2. Thema, kontrastierend durch seinen melodischen Charakter, steht in der Tonart der Dominante. Beide Themen werden scharf und deutlich getrennt durch betreffende Kadenzen. Es ist erwähnenswert, daß der Kontrast zwischen dem ersten, mehr harmonisch und rhythmisch gestalteten, und dem zweiten, melodisch freier entwickelten Thema, der späteren klassischen Sonate anhaften blieb. Auch hier spricht man vom „gesanglichen" 2. Thema. Und auch in dem Sequenzenteile kann man ein bestimmtes Gesetz wahrnehmen. Er endet regelmäßig in Moll der 6. Stufe, worauf dann die Reprise einsetzt. Die „Durchführung" wird hier durch Sequenzen ersetzt, in denen man aber schon deutlich das Prinzip des Durcharbeitens eines musikalischen Gedankens erblicken kann. Die Reprise ist noch unvollständig im Verhältnis zu der klassischen Sonate, denn sie bringt nur die Wiederholung des 1. Themas. Aber auch hier siegte schon bei Míča das Prinzip wenigstens der teilweisen Wiederholung des 1. Teiles, was dann in die klassische Sonate übergeht, freilich in einer vervollständigten Weise.

Nun kommen wir zu der Frage über das Verhältnis der Míča'schen Schloßsinfonien zu der vorklassischen Sinfonie.

Nach dem, was über diese Schloßsinfonien gesagt wurde, ist es klar, daß die sogenannte vorklassische Wiener Sinfonie bei weitem keine so individuelle und autochthone Erscheinung ist, wie man bisher glaubte. Alle die wichtigen Momente, die in dieser Sinfonie als Quelle für die klassische Sonatenform betrachtet wurden, erscheinen mehr als um zehn Jahre früher in den Sinfonien Míča's, und zwar in einer klareren und, was die Exposition der beiden Themen betrifft, definitiveren Gestaltung. Wie die Sinfonie Míča's, so ist auch die vorklassische Wiener Sinfonie ein Zeuge der erwähnten Formkrisis, die in dieser Zeit ihrer Vollendung entgegenreifte. Auch darin steht die vorklassische Sinfonie auf der Entwicklungsstufe der Míča'schen Sinfonien. So erweist

z. B. die Sinfonie Es-dur von M. G. Monn eine noch unklare Sonatenform, ganz ähnlich[1]), wie wir dies in der Sinfonie von „Bellezza e Decoro" (1729) erkannten. Ähnlich ist es mit der ersten erhaltenen Sinfonie Monn's in D-dur, die noch keine Reprise hat[2]). Die anderen Sinfonien, die eine deutliche Sonatenform erweisen, haben im 1. Teile *A* dieselben Kennzeichen, wie die Sinfonien Míča's. Das 2. Thema steht in der Dominante, und es ist interessant zu sehen, wie M. G. Monn den Kontrast des 2. Themas durch dieselben Mittel erzielt, wie vor ihm Míča. Die dynamische Abstufung wird auch hier öfters durch solistische Führung der Melodie verstärkt, was zu den Beliebtheiten Míča's gehörte. Auch die Reprise bringt in der vorklassischen Sinfonie meistens veränderte und verkürzte Wiederholung des Teiles *A*. Ja sogar dem Detail begegnen wir in der vorklassischen Sinfonie, daß die Reprise in einer metrischen Verschiebung um einen halben Takt eintritt, was wir in der Míčaschen Sinfonie zu „Operosa Terni Colossi Moles" (1735) feststellten.[3])

In einer Hinsicht bringt die vorklassische Sinfonie gegenüber der Sinfonie Míča's ein neues Entwicklungsmoment: in der inneren Struktur des Teiles *B*. In ihr kann man einen Anlauf zur tatsächlichen Durchführung eines der beiden Themen wahrnehmen, wogegen bei Míča es sich nur um das Prinzip des Durcharbeitens auf Grund der Sequenzentechnik handelte. Die Durchführung ist noch schüchtern und wird vielmehr bloß angedeutet; sie besteht aus einem einfachen Zitat eines Themas auf verschiedenen harmonischen Stufen. Man muß jedoch hierin das Eindringen eines der beiden Themen in den Durchführungsteil erblicken, ein Moment, das dann für die weitere Entwicklung sich sehr fruchtbar erwies. Dabei bleiben aber die Sequenzen, welche bei Míča allein das Prinzip der späteren Durchführung vorstellen, noch in Geltung. So führt z. B. Reutter's „Servizio di Tavola" (1757) nach Beendigung des Teiles *A* das 1. Thema in der Dominante ein und fügt dazu eine Reihe von Sequenzen bei, die eine modulierende Kette zu der Reprise bilden. Ähnlich ist es in der Sinfonie D-dur von M. G. Monn (1740) — ein interessantes Beispiel, wie sich stufenweise die Sonatenform von ihrer Krisis zur abgeklärten Form entwickelte, und zugleich ein Beweis, daß wir tatsächlich den Sequenzenteil als 1. Stufe des Durchführungsteiles betrachten können.

Eine weitere Stufe des Durchführungsteiles bildet das öftere Wiederholen der beiden Themen, wie es z. B. Wagenseil in seiner D-dur-Sinfonie tut, wo er das 1. Thema in der Dominante und in der Tonika, und das 2. in der Dominante bringt[4]). Ähnlich arbeitet er in der Sinfonie D-dur vom Jahre 1746, wo das 1. Thema im Durchführungsteile in der Dominante, das 2. an der 6. Stufe eintritt[5]). So weit wir also nach den bisher bekannten Quellen urteilen können,

[1]) S. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV², S. 68ff.
[2]) S. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV², S. 37ff.
[3]) Es ist in der Sinfonie D-dur Wagenseil's aus d. J. 1746 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV², S. 16ff.). Horwitz (S. XIX) hält für sicher, daß diese Verschiebung etwas für Wagenseil Individuelles ist. Es ist aber eine Manier, die in der Musik der Zeit Karls VI., hauptsächlich bei Caldara, sehr verbreitet ist. Die Reprise der Opernarie bringt hier sehr oft diese Verschiebung. Auch Míča steht in seinen Arien in dieser Manier unter dem Einfluß Caldara's und überträgt sie in die Sinfonie.
[4]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV², S. 28ff.
[5]) Ebenda S. 16ff.

wären die Entwicklungsstufen des Durchführungsteiles *B* zur Zeit Míča's und der vorklassischen Sinfonie folgendermaßen tabellarisch darstellbar:

1. Bloße Sequenzen (Prinzip des Durchführens, ohne Zusammenhang mit den 2 Themen). Sinfonien Míča's 1729—1735.
2. Zitat eines der beiden Themen und Sequenzen (Prinzip des Durchführens, äußerlich mit den Themen verbunden). M. G. Monn 1740 u. A.
3. Wiederholung der beiden Themen auf verschiedenen Stufen, ohne Sequenzen (das siegreiche Eindringen des Prinzipes des Themenzusammenhanges). Wagenseil 1746 u. A.

Zur weiteren Stufe, die im wirklichen Durcharbeiten eines der beiden Themen besteht, gelangte die vorklassische Stufe nicht; das war die Aufgabe der späteren Formentwicklung. Míča kennt nur die 1. Stufe und bereitet die 2. Stufe vor, soweit wir in seiner Sinfonie zu „Giorno Natalizio“ (1732) das Wiederholen des 1. Themas in der Dominante mit nachhergehenden Sequenzen (Takt 32ff) als Anfang des Durchführungsteiles betrachten möchten. Die 3. Stufe ist gänzlich der Wiener vorklassischen Sinfonie vorbehalten, und es ist gewiß kein Zufall, daß sie bei den jüngeren Komponisten als Míča vorkommt[1]).

Dadurch wird aber das Verhältnis der Wiener vorklassischen Sinfonie zu Míča nicht erschöpft. Um es näher kennenzulernen, müssen wir die Aufmerksamkeit auch zu der Melodik wenden. Wir schweifen damit zwar vom Thema dieser Studie ein wenig ab, aber das ist nötig, um in das Problem tiefer einzudringen.
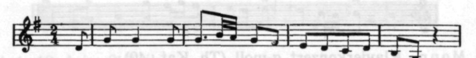
Die Herausgeber der Wiener vorklassischen Sinfonie sind geneigt, diese Sinfonie als ein Individuelles und Autochthones zu betrachten[2]). Daß dies nicht der Fall ist, geht schon aus dem bereits Gesagten hervor. Es wird aber noch mehr ersichtlich, wenn wir die Melodik in Betracht ziehen. Die musikhistorische Kritik zeigt in dieser Hinsicht, wie die vorklassische Wiener Sinfonie der ersten Repräsentanten (M. G. Monn und Wagenseil) in ihrer Melodik im engsten Zusammenhange mit der Melodik Míča's steht, und wie die gemeinsame Quelle die Melodik Ant. Caldara's und seines Kreises ist. Ich kann bei dieser Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, daß man zu tieferer Kenntnis der Wiener vorklassischen Sinfonie nicht gelangen kann ohne die eingehendste Kenntnis der Werke Caldara's, Gius. Porsile's, Franc. Conti's und selbstverständlich auch J. J. Fux'. Caldara aber hebe ich besonders hervor. Die musikhistorische Kritik der Werke Míča's führte mich u. a. auch zu Caldara, und da zeigte sich, was für eine außerordentlich ausgiebige Quelle in der Melodik Caldara's (und seines Kreises) für die spätere Wiener Musik zutage tritt. Daher wäre vor allem für das tiefere Durchdringen der Wiener Musik vor und um 1750 eine eingehende Analyse der Werke Caldara's und

[1]) Zur Vergleichung: Frant. Míča, 1694—1744; M. G. Monn, 1717—1750; J. K. Wagenseil, 1715—1772.

[2]) Das ist die Überzeugung G. Adler's (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV², S. 12).

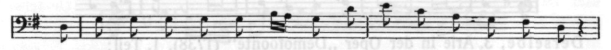
seiner Zeitgenossen vonnöten. Dann wird manches anders und klarer erscheinen als bis jetzt.

Zuerst zur Frage über das Verhältnis der Melodik M. G. Monn's und Wagenseil's zu Míča. Ich greife zu einigen Themen der beiden Komponisten, die dies Verhältnis beleuchten können. M. G. Monn, Divertimento G-dur (Th. Kat. 20)[1]).
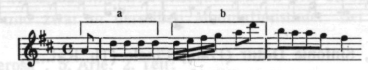


Dieser Melodietypus, der übrigens in der italienischen Opernmusik der Scarlatti'schen Schule zu den verbreitetsten „locis communibus" gehört, ist auch bei Míča beliebt z. B. in dieser Form:
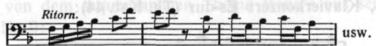
F. Míča, Sepolcro „Abgesungene Betrachtungen. . ." 1727 (Part. Nationalbibl. Wien 18145.) 10. Arie, 1. Teil:



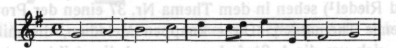
M. G. Monn, Klavier-Konzert D-dur 1746 (Th. Kat. 41):
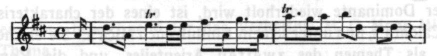


Die erste Hälfte des 1. Taktes (a) gehört dem hervorgehenden Melodientypus. Der 2. Teil (b) ist bei Míča häufig vertreten, z. B. in der Oper „L'origine di Jaromeriz" (1730), 2. Intermezzo, 1. Arie:



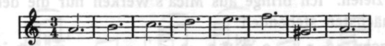
M. G. Monn, Concertino G-dur (Th. Kat. 37):



Wagenseil, Sinfonie D-dur 1746, 1. Satz, 1. Thema (D.T. Ö., XV[2]):



M. G. Monn, Sonata A-dur. Menuett, Trio (ebenda S. 65):



Alle diese Themen gehören ohne Zweifel einem und demselben Melodietypus an. Míča kennt diesen Typus in folgender, fast identischer Gestalt:

---

[1]) Nach dem thematischen Katalog der vorklassischen Sinfoniker, von W. Fischer herausgegeben in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, XIX[2].

Sepolcro (1727) 12. Arie, 2. Teil:

Daselbst 9. Arie, 1. Teil:

M. G. Monn, Klavierkonzert g-moll (Th. Kat. 40):

F. Míča, „Operosa Terni Colossi Moles" (1735) 5. Arie, 1. Teil:
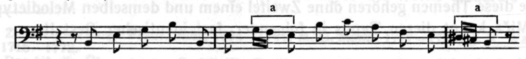
Derselbe, 3. Arie in der Oper „Demofoonte" (1738), 1. Teil:

M. G. Monn, Sinfonie D-dur (1740), Finale (Th. Kat. 1):

Derselbe, Klavierkonzert Es-dur (Th. Kat. 44):
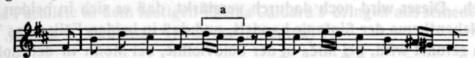
Horwitz und Riedel[1]) sehen in dem Thema Nr. 37 einen der Prototypen der „späteren Wiener Thematik". Diese knappen Melodien, die mit dem Auftakt beginnen, sich um die 1. Stufe bewegen und die strikte metrische Figur oder haben, die dann in der Tonika oder Dominante wiederholt wird, ist eines der charakteristischsten Merkmale Caldara's, und unter seinem Einfluß auch Míča's. Sie erscheinen fast regelmäßig als Themen des zweiten Arienteiles, und die Komponisten bezwecken dadurch einen Kontrast, zu dem melodisch breiteren Thema des 1. Teiles zu erzielen. Ich bringe aus Míča's Werken nur die den Monnschen Themen am nächsten stehenden:

Sepolcro (1727), 10. Arie, 2. Teil:
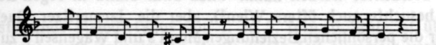


[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV², S. 21.

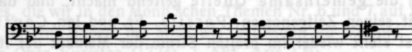
L'orig. di Jarom. (1730), 14. Arie, 2. Teil:
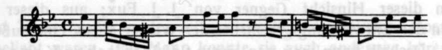


Daselbst, 10. Arie, 2. Teil:



Daselbst, 12. Arie, 2. Teil:
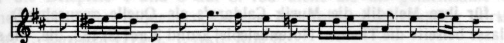


Das sequenzartige Thema von
M. G. Monn, Quartett a-moll (Th. Kat. 14):
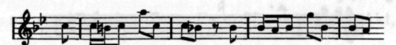


ist wieder ein Thema, das in den Ariensequenzen der Zeit Caldara's häufig uns entgegentritt, und zwar in derselben Modulationslinie. Bei Míča z. B. in dieser Form:
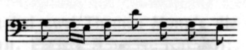
Míča, „Operosa", 5. Arie, 2. Teil:



Dasselbe gilt von dem sequenzartigen Thema Monn's aus seiner Sinfonie B-dur (Finale) Nr. 9:
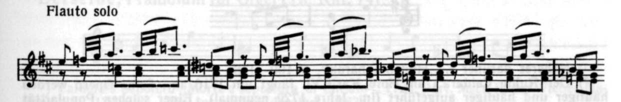


das bei Míča in derselben Form in seiner Sepolcro-Arie sich befindet:



Vor allem aber bezeichnend für das Verhältnis M. G. Monn-Míča ist das folgende Thema:

M. G. Monn, Sinfonie D-dur (1740), 1. Satz, 2. Thema:



Vergleichen wir mit diesem Gedanken das Míča'sche 3. Thema seiner Sinfonie zu „Bellezza e Decoro" (1729) — s. S. 120 Notenbeispiel 2, Takt 4ff. —,

ist sofort die auffällige Ähnlichkeit der Konzeption der beiden Gedanken ersichtlich. Dieses wird noch dadurch verstärkt, daß es sich in beiden Fällen um ein Nebenthema der Sinfonie handelt, und daß in beiden Fällen das Thema solistisch geführt wird, bei Míča in der Solovioline, bei Monn in der Soloflöte.

Es wurde schon angedeutet, daß Míča's Melodik nicht als direkte Quelle für Monn betrachtet werden kann. Míča zwar stand in regen Beziehungen zu Wien, besuchte auch öfters Wien[1]), aber die Jarmeritzer Quellen sagen nichts über die persönlichen Beziehungen Monn's und Wagenseil's zu Jarmeritz resp. zu Míča. Ich halte für sicher, daß sowohl in Míča's wie auch in Monn's Melodik sich die gemeinsame Quelle geltend macht, und das ist Ant. Caldara mit seinen Zeitgenossen (Porsile, Fr. und Ign. Conti). Freilich Caldara selbst steht wieder im breiten Strom der Melodik der italienischen Oper der Schüler Al. Scarlatti's. Trotzdem hatte er aber manche Momente, die uns berechtigen, ihn als eine Individualität zu betrachten, und ferner: Caldara war in Wien zur Zeit Karls VI. der Hauptvertreter des Italismus und ist in dieser Hinsicht Gegner von J. J. Fux; aus dieser Ursache spielte er in der Entwicklungsgeschichte der Wiener Musik eine außerordentliche Rolle. Deshalb kann man von einem Caldara'schen Komponistentypus reden, dessen Wurzeln hauptsächlich in die melodische Entwicklung der Wiener Musik überraschend weit reichen. Wir können für alle Monn'schen Themen, die hier zitiert wurden, zugleich auch als Muster die Melodik Caldara's anführen. Bedenkt man, daß M. G. Monn und Wagenseil noch die Hochblüte des Ruhmes Caldara's in Wien erlebten, so wird man kein Bedenken haben, für ihre Melodik die Musik Caldara's als Quelle anzusehen[2]).
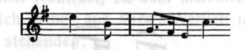
Ich lasse beiseite die Themen Notenbeispiel 1 und 3 auf S. 133, die, wie schon gesagt, einem „locus communis" der damaligen italienischen Opernmusik angehören. Das Thema der Monn'schen Sinfonie H-dur, 1. Satz, 1. Teil:



klingt oft in den Werken Caldara's, z. B.: Caldara, Morte e Sepoltura 1724, Arie 2, Ritornell:

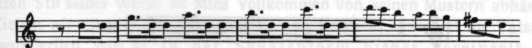


oder in ähnlicher Form daselbst, Arie 8, Ritornell:
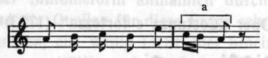


[1]) Näheres darüber s. „Hudebni barok", S. 100—118.
[2]) Der Ruhm Caldara's am Hofe Karls VI. fängt um 1716 an. Seine Opern werden häufiger und häufiger aufgeführt (im Jahre 1729 neunmal). Einer solchen Popularität vor Caldara konnte sich nur Ant. Draghi in Wien erfreuen, der freilich einer anderen Richtung der italienischen Musik angehörte. Caldara starb 1736. (Das Repertoire der Hofoper s. Al. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte.)

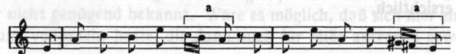
Für die Notenbeispiele 5, 6, 7 (Monn) S. 133 und 1 (Míča) auf S. 134 können wir eine Parallele in dem lustigen Thema Caldara's bringen aus seinem 1. Intermezzo „Cuoco e Madama" (Arie der Madama)[1]):
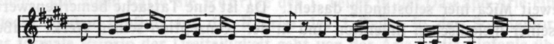


Der aufsteigende Melodietypus von 1. zu 5. resp. 6. Stufe ist übrigens in der Caldara'schen und italienischen Musik dieser Zeit allgemein verbreitet. — Die charakteristischen, melodisch wie rhythmisch knappen Themen des 2. Arienteiles, die wir in den Monn'schen Themen Nr. 6 und 7 auf S. 134 wahrgenommen hatten, haben bei Míča wie bei Monn ihr Vorbild bei Caldara, z. B. in der Oper Euristeo (1724), 1. Akt, Arie 2.[2]):
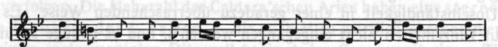


Es sind Themen, die in der zeitgenössischen italienischen Opernarie ungemein beliebt waren, und Monn konnte sie auch anderswo hören, z. B. in Bioni's Oper „Issipile", 1. Akt, Arie 2[3]):



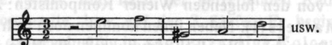
Für die Beispiele 4 und 5 auf S. 135 diene als die gemeinsame Quelle folgende Form der Sequenzen, welche bei Caldara sehr häufig vortreten: Caldara, Euristeo (1724), 1. Akt, Arie 8:
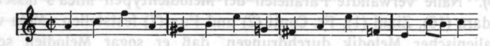


Eine noch nähere Variation dieser Form: Daselbst, 1. Akt, Arie 2:



Schließlich sei noch bei zwei Themen Monn's die Quelle seiner Melodik aufgezeigt: M. J. Monn, Partita à 3 (Th. Kat. 18):



Derselbe, Präludium für Orgel (Th. Kat. 74):
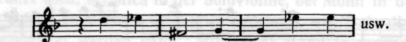


[1]) Caldara's Sepolcro „Morte e sepoltura di Christo", 1724. Part. Mscr. in der Wiener Nationalbibl. 17120. — Die Intermezzi daselbst 17634.
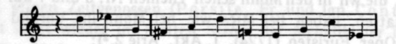
[2]) Caldara's „Euristeo", 1724, daselbst 17184.

[3]) Bioni's „Issipile", im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Die Oper wurde 1737 in Jarmeritz aufgeführt (s. Hudební barok, S. 324ff.).
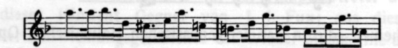
Das 1. Thema — das übrigens in der zeitgenössischen Musik nicht unbekannt war — wächst aus dem folgenden Thema Caldara's: „Morte e sepoltura" 1724. Arie der Maria Maddalena, Ritornell:



Das zweite (37.) führt auf J. J. Fux zurück, der es im Andante der Sinfonie zum Sepolcro „Il fonte della salute" (1721) fugenartig folgendermaßen exponiert[1]).



Ähnlich in seiner Oper „Costanza e fortezza" (1723)[2]):



Aus diesen Proben wird gewiß die Provenienz der Melodik der ersten Vorklassiker ersichtlich.

Kehren wir nun zu den Sinfonien Míča's zurück. Es ergibt sich die Frage, inwieweit Míča hier selbständig dasteht. Da ist eine Tatsache bemerkenswert: in seiner melodischen Invention und in der Konzeption seiner Werke (außer den Sinfonien) ist Míča ganz und gar von seinen Mustern, vor allem von Caldara, abhängig. Die eingehende musikhistorische Kritik seiner Melodik erwies seine Unselbständigkeit in einer geradezu überraschenden Weise. Es kann hier auf Einzelheiten nicht eingegangen werden[3]), und es genüge zu unseren Zwecken, nur das Resultat anzuführen. Am häufigsten tritt als Vorbild seiner Melodik Caldara entgegen, aus dessen Werken ich 15 Zitate in der Melodik Míča's feststellen konnte. Außer von Caldara übernimmt Míča seine Motive buchstäblich treu von den folgenden Wiener Komponisten: Ziani (1), Porsile (1), Fux (3), Matteis (1). Neben ihnen kommen noch Schürmann (1) und R. Keiser (3) in Betracht. Die „loci communes", die Míča in seine Melodik übernimmt, wurden geschöpft aus Caldara (25), Ziani (1), Porsile (2) und Fux (3). Nahe verwandte Parallelen der Melodientypen Míča's lassen sich bei Caldara (16), Ziani (1), Fr. Conti (2) und Fux (7) feststellen. Míča war so von italienischer Melodik durchdrungen, daß er sogar Melodien schrieb,

---

[1]) J. J. Fux, „Il fonte della salute . . .", 1721. Part. Mscr., Wiener Nationalbibl. 18190.
[2]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVII, S. 117.
[3]) Ich habe sie in meiner bisher unveröffentlichten Arbeit „Hudba na jaroměřickém zámku" (Die Musik im Jarmeritzer Schlosse) niedergelegt.

die man später in den Werken anderer fremder Komponisten hörte[1]). Nur in der Serenade „Operosa Terni Colossi" (1735) erscheint ein neuer Melodietypus, der auf die spätere Zeit weist. Auch in der Form seiner Arien und in dem ganzen Stil seiner Werke ist Míča vollkommen von seinen Mustern abhängig.

Ziehen wir diesen Eklektizismus Míča's in Betracht, dann ist die Tatsache verwunderlich, daß er in der Sonatenform bisher vereinzelt dasteht. Deswegen können wir unmöglich die Form des 1. Sinfoniesatzes für Míča's persönliches Eigentum ansehen und müssen hier die Frage offen lassen, wo Míča die Quelle für diese Form fand. Es sei mir gestattet, zwei Hypothesen hier aufzustellen. 1. Fr. Míča ist ein Typus der Komponisten, die in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in den böhmischen und mährischen Schlössern lebten und wirkten. Es ist möglich, daß diese Schloßkomponisten zu dieser Sinfonieform allmählich durch gemeinsame Arbeit gelangten. Leider sind die Quellen für diese Frage sehr spärlich, und bisher ist es mir nicht gelungen, ein wenig Licht hier hineinzubringen. Es wird noch später diese Frage gestreift werden. 2. In Wien verbreitete sich vom Ende der zwanziger Jahre das Wiener Singspiel, in welchem die Musik einen nicht geringen Anteil hatte. Mit diesem Singspiel tritt Graf Questenberg und somit auch Míča, in rege Beziehungen[2]). Die Musik dieses Singspieles ist bisher nicht genügend bekannt. Wäre es möglich, daß sich hier eine Formentwicklung vollbracht hatte, die dann auch für Míča anregend gewesen sein würde?

Auf eine Tatsache aber mache ich nachdrücklich aufmerksam: daß die wichtigsten Elemente der Sonatenform, so wie diese bei Míča erscheint, in der Arienform der Schule Al. Scarlatti's (und auch Caldara's) entwickelt dastehen. Vor allem hatte die Reprise des 1. Teiles in der Da-Capo-Arie einen entscheidenden Einfluß auf die Reprise des 1. Teiles in der Sonatenform. Das formale Prinzip der Dreiteiligkeit geht von der Arie in die Sinfonie über. Man kann aber den Einfluß der Da-Capo-Arie auf die Sonatenform noch weiter verfolgen. Die Mehrzahl der Caldara'schen Arien haben eine stereotype innere Struktur des 1. Teiles *A*, die auch Míča wörtlich übernommen hat. Nach einem instrumentalen Ritornell beginnt der Gesang mit einem Thema, das regelmäßig in den Dur-Arien in die Dominante, in den Moll-Arien in das Dur der 3. Stufe moduliert. Ein kurzes instrumentales Ritornell befestigt diese neue Tonart, und nach der betreffenden Kadenz beginnt der Gesang in der Dominante, bzw. auf der 3. Stufe. Er beginnt mit einem neuen Thema, das regelmäßig in sequenzartige Koloraturen übergeht und in der Grundtonart schließt. Das erste instrumentale Ritornell wird dann wiederholt. Schematisch ausgedrückt wäre die Form des Teiles *A* die folgende:

---

[1]) So z. B. in der Oper „Issipile" von Bioni und „Merope" von Ricc. Broschi, die 1737 in Jarmeritz aufgeführt wurden, sind Themen, die vorher in derselben Gestalt bei Míča erklungen. Daß hier Míča nicht die Quelle sein konnte, braucht nicht hervorgehoben zu werden.

[2]) S. „Hudební barok", S. 230ff. Auch meinen Aufsatz „Zur Geschichte des Wiener Singspiels", Zeitschrift f. Musikwissenschaft V 1923, S. 194ff.

Rit. 1.— *Th 1.* (Tonika-Domin.) Rit. 2. *Th 2* + *Sequ.* (Domin.-Tonika). Rit. 1.

A

Lassen wir also das Ritornell beiseite — und in der Arie wurde die Aufmerksamkeit vor allem auf den Gesang gelenkt —, so haben wir in diesem Arienteile die typischen Momente der Sonatenform entwickelt. Hier begegnet uns schon der Dualismus zweier Gedanken, die nach dem Prinzip des Kontrastes exponiert werden. Dieser Kontrast wird harmonisch durch die Modulation in die Dominante (resp. 3. Stufe), durch melodisch veränderte Linie und auch rhythmisch erzielt. Hier erscheint auch das Prinzip des Durcharbeitens in den Sequenzen, und zwar gleich nach dem Exponieren des 2. Themas. Also alle typischen Merkmale der Sonatenform sind hier beisammen[1]). Fügen wir dazu noch das Prinzip der Wiederholung (da Capo), haben wir hier alles, was sich später in der Sonatenform geltend macht. Es handelte sich nur darum, diese formalen Prinzipien in die Instrumentalmusik zu übertragen und sie in ein festes Formsystem einzubringen. Dies war eine nicht geringe Aufgabe, und die Krisis der Sonatenform, die sich vor unseren Augen in den Sinfonien Míča's abspielt, bezeugt, wie allmählich sich diese Prinzipien in eine feste Instrumentalform einreihten. Um diesen Zusammenhang zwischen der Arienform Caldara's und der Sonatenform ersichtlich zu machen, bringe ich in der Beilage den 1. Teil (*A*) der 3. Arie Míča's aus seiner Gratulationskantate „Nel giorno natalizio"[2]).
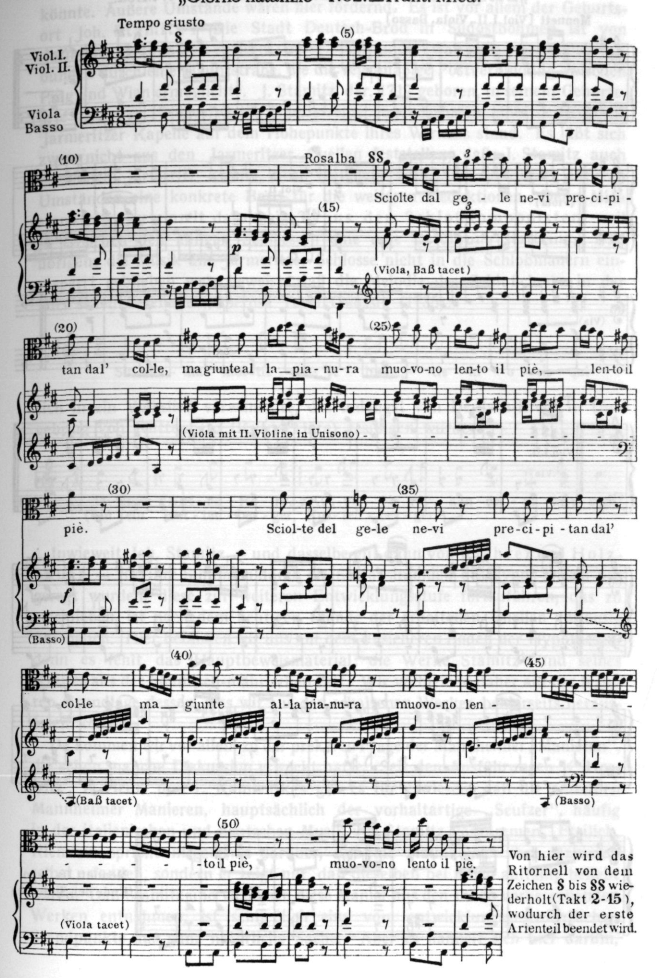
Noch eine Frage muß hier berührt werden: ob man zwischen Míča's Sinfonien und den ersten Mannheimern einen direkten Berührungspunkt finden

[1]) Der 2. Arienteil (B), der in den Dur-Arien regelmäßig in Moll der 6. Stufe, in den Moll-Arien in Dur der 3. Stufe steht, hat eine ganz einfache Gliederung. Er besteht aus einer meist liedartigen Periode, an die sich hier und da (nicht immer) kurze und einfache Sequenzen fügen.
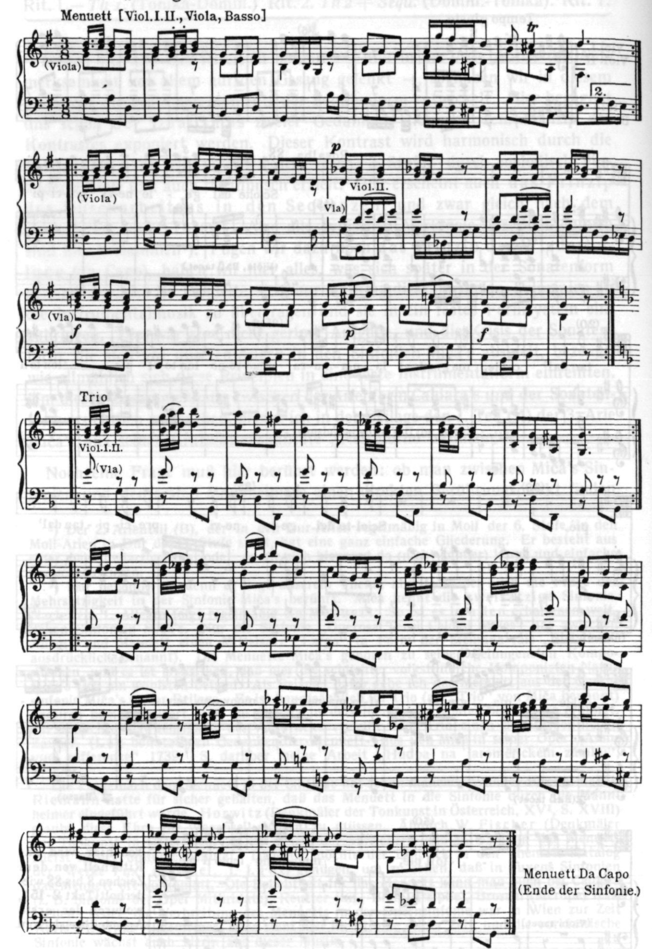
[2]) Nur nebenbei — denn es liegt unserem Thema abseits — sei auch die Frage der Mehrsätzigkeit in der Sinfonie Míča's berührt. Míča kennt die zweisätzige Sinfonie. Nach dem 1. Allegro folgt regelmäßig ein Menuett. So ist es in allen erhaltenen weltlichen Sinfonien Míča's. Nur die Sinfonie „Operosa Terni Colossi Moles" hat zwischen Allegro und Menuett einen Mittelsatz „Largo" in Form der Siciliana (als „Sicialana" ausdrücklich benannt). Die Menuette Míča's gehören zu seinen gelungensten Kompositionen, und es ist ersichtlich, daß hier die schlichte, volkstümliche Komponisten-Natur Míča's sich am wohlsten befand. Als Beispiel dafür gebe ich das Menuett aus der Opernsinfonie Míča's in der Beilage. Es ist hauptsächlich im Trio (als „Trio" von Míča benannt) dadurch bemerkenswert, daß das Thema in derselben Weise später bei L. Leo erklingt. Die schlichte Urwüchsigkeit des Ausdrucks verleiht dem Trio einen außerordentlichen Zauber. (Leo benutzt den Gedanken der Menuett-Trios von Míča in seiner Oper „Amor vuol sofferenze" 1739. S. darüber meine Arbeit „Hudba na jaroměřickém zámku", S. 209).

Die Frage nach dem Menuett in der Sinfonie hat schon manchen Wandel durchgemacht. Riemann hatte für sicher gehalten, daß das Menuett in die Sinfonie durch die Mannheimer eingeführt wurde. Horwitz (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV¹, S. XVIII) glaubt diese Ehre für Wagenseil sichern zu müssen. Ähnlich W. Fischer (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XIX², S. 18), der versichert, daß M. G. Monn das Menuett zuerst in der Sinfonie benutzt. Dagegen möchte der Einblick in den Themat. Katalog der Werke Fux' (Köchel, J. J. Fux) genügen, um zu sehen, daß in Fuxens Sinfonien das Menuett oft vorkommt. Die Beliebtheit für das Menuett kann man auch bei Caldara (z. B. Sinfonie der Oper Mithridate), Reutter jun., Bioni (Issipile), Broschi (Merope) feststellen. Kurz, die Verbreitung des Menuetts in der Opernsinfonie war in Wien zur Zeit Karls VI. etwas Allgemeines. Míča steht hier im Strome seiner Zeit, und die vorklassische Sinfonie wächst auch hierin aus dieser Musik.

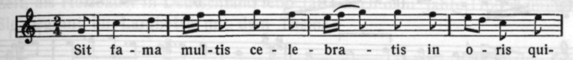
II. Arie III aus der Gratulations-Kantate „Giorno natalizio“ 1732. — Frant. Míča.
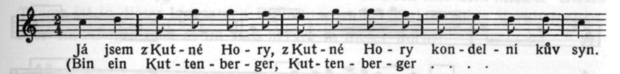


III. Menuett aus der Sinfonie der Oper „L'origine di Jaromeriz in Moravia“ (1730) F. Míča.



könnte. Äußere Umstände wären hier fördernd. Es ist vor allem der Geburtsort Joh. Stamitz'. Die Stadt Deutsch-Brod in Südostböhmen ist von Jarmeritz nicht zu weit entfernt; im 18. Jahrhundert waren diese Gegenden verbunden durch eine Hauptstraße, die die regelmäßige Postverbindung zwischen Prag und Wien ermöglichte. J. Stamitz, der, 1717 geboren, in seinem Geburtsorte bis gegen 1740 verweilte, erlebte seine Jugendjahre in einer Zeit, wo die Jarmeritzer Kapelle auf dem Höhepunkte ihres Wirkens stand. Es läßt sich zwar nicht aus den Jarmeritzer Quellen feststellen, daß J. Stamitz auch persönlich Jarmeritz kannte, aber trotzdem haben wir in diesen äußeren Umständen eine konkrete Basis für die weiteren Deduktionen. Denn Míča stand nicht vereinzelt da als ein Typus der Schloßkomponisten, weil ja zwischen den adligen Schlössern eine rege Berührung stattfand. Daß übrigens die Musik am Jarmeritzer Schlosse nicht in die Schloßmauern eingesperrt geblieben war, beweist, daß die Melodie des Schlußchores in der Míča'schen Serenade „Operosa Terni Colossi" (1735):
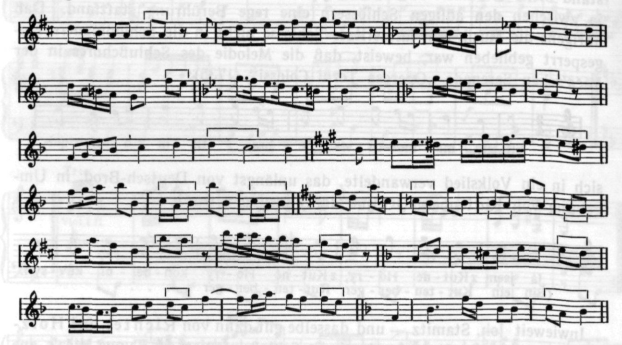


sich in ein Volkslied verwandelte, das unlängst von Deutsch-Brod, in Umgebung von Kuttenberg (Kutná Hora) gesungen wurde:



Inwieweit Joh. Stamitz — und dasselbe gilt dann von Richter und Holzbauer — für ihre Sinfonien durch die Schloßsinfonien des Typus Míča's angeregt wurden, diese zur weiteren Entwicklungsstufe fortzuführen, das zu erschließen, ist nach dem heutigen Stande der erhaltenen Quellen vorläufig unmöglich. Hier befänden wir uns auf dem unsicheren Boden der Hypothesen, denn es fehlt das Hauptbeweismaterial: die Werke Stamitz' und seines Kreises aus der böhmisch-mährischen Zeit. Wir verbleiben daher auf der festeren Grundlage dessen, was wir aus den erhaltenen Werken beiderseits herauslesen können.

Da kommen wir vor allem zu der prekären Frage der Mannheimer „Manieren", die schon manche Diskussion erweckt hatte. Seit den Ausführungen K. Horwitz', A. Heuß' und L. Kamieński's gilt es für erwiesen, daß die einzelnen Mannheimer Manieren, hauptsächlich der vorhaltartige „Seufzer", häufig in der italienischen und deutschen Musik vor Stamitz vorkommen. Freilich, Riemann spricht nirgendwo darüber, daß die Mannheimer ihre Manieren selbst erfanden, sondern er zeigt nur, daß dieselben bei ihnen auffällig beliebt waren. Daß Stamitz und Genossen diese Manier aus den ihnen vorhergehenden Werken entnahmen, ist schließlich eine vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus ganz natürliche Sache. Aber es handelt sich hier darum,

daß sie diese Manieren auf eine selbständige Art sich zu eigen machten, und daß sie durch dieselben ihrer Musik eine bestimmte Physiognomie gaben. Dann aber kann man die Frage stellen: haben nicht Stamitz und Genossen die Vorliebe für die Manieren aus Böhmen und Mähren mitgebracht, um sie alsbald weiter zu vertiefen? Denn diese Eventualität wäre weit annehmbarer, weil konkreter, als die Quellen der Manieren in der ganzen vorangehenden Musik zu suchen. Und in der Tat spielen die „Mannheimer" Manieren in den Werken Míča's eine auffallend wichtige Rolle. Ich habe in meiner Musikhistorischen Analyse der Werke Míča's eine Tabelle des berühmten „Mannheimer" vorhaltartigen Seufzers zusammengestellt, aus der ich die wichtigsten Fälle hier anführe:



Diese wären noch durch das zweite Sinfoniethema auf S. 120, das zum Teil aus Vorhalten besteht, zu ergänzen. Míča war freilich in dieser melodischen Manier nicht selbständig, denn auch hier ergibt sich als Quelle Caldara und dessen Kreis. Bei Míča aber tritt diese Manier mit auffälliger Beliebtheit und Aufdringlichkeit — also quantitativ wie qualitativ — hervor. Dann aber kann man behaupten, daß Stamitz, der zeitlich wie örtlich in ähnlichen Verhältnissen lebte, die Beliebtheit für diese Manieren von seiner Heimat mitbrachte.

Ein zweiter Berührungspunkt ist das Verhältnis zum Menuett. Es handelt sich hier wieder um die Beliebtheit für diese Tanzform. Es wurde schon angedeutet, daß in den Menuetten am glücklichsten die schlichte, urwüchsige Musikantennatur Míča's zur Geltung kam. Aus der Qualität dieser Menuette kann man ersehen, wie beliebt diese Form bei Míča war, der hier zwar schlichte, aber innerlich durchdrungene Weisen niederlegte. Man kann durch Analogie daraus schließen, daß die Form des Menuetts der urwüchsigen Musikantennatur der böhmischen Schloßkomponisten besonders nahe lag. Dann aber wäre es gewaltsam, die Wurzeln dieser Beliebtheit fürs Menuett bei Stamitz

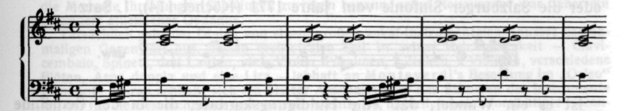
anderswo zu suchen, als in seiner Heimat, wo er bei den Musikanten des Mičatypus reizende und innerlich wertvolle Menuette hören konnte.

Daß man aber vorläufig über diese allgemeine Beliebtheit hinaus nicht gehen kann, erweist der Vergleich der Menuette der ersten Mannheimer mit denen Míča's. Wenn wir auch den Zeitunterschied in Betracht ziehen, so ist der musikalische Ausdruck bei den Mannheimern gegenüber Miča sehr verfeinert und künstlich, was freilich durch die Musikkultur, durch die Stamitz gegangen ist, erklärlich wird.

Daß diese Berührungspunkte auf keinen bloßen Hypothesen beruhen, dafür gibt einen interessanten Beweis die merkwürdige Tatsache, daß das Anfangsthema von Míča's Sinfonie „Operosa Terni Colossi Moles" (1735), welcher in seiner Melodik zu den Ausnahmen gehört, sich in einer Sinfonie Holzbauer's befindet. Es ist nämlich auch in dessen D-dur-Sinfonie (auch die Tonart ist dieselbe wie in der Sinfonie Míča's!), die ihrer Provenienz nach — sie wird im Thurn-Taxis'schen Familienarchive zu Regensburg aufbewahrt — aus der Zeit, als Holzbauer in Deutschland lebte, also nach dem Jahre 1750 stammt[1]). Sie beginnt im Larghetto mit dem Thema:



In den ersten 2½ Takten ist das Thema identisch mit dem Míča's. Dieses Thema ist in dieser langsamen Einleitung zum 1. Satze nichts Vorübergehendes. Im Allegro tritt es im Baß hervor in dieser Form:



Könnte man daraus eine Verbindung zwischen Holzbauer und Míča herleiten? Nun ist bemerkenswert, daß sich dies durch äußere Umstände der Lebensgeschichte Holzbauer's stützen läßt. Holzbauer verlebte bekanntlich seine Jugend in Mähren, und zwar in den Diensten des Grafen Rottal in Holleschau, wo er der gräflichen Musikkapelle bis zum Jahre 1745 angehörte (er wurde 1711 in Wien geboren)[2]). Zwischen Jarmeritz und Holleschau wurde aber gerade in dieser Zeit rege Verbindung gepflegt. Am Ende Juli 1736 besuchte Graf Questenberg den Grafen Rottal in Holleschau. Als dann das Jarmeritzer Schloßtheater zu Ende gebaut wurde, geschah dies im Jänner 1739 nach dem Muster des Holleschauer Schloßtheaters[3]). Daß also Holz-

---

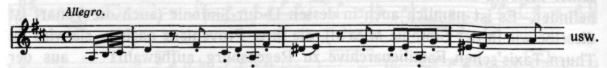
[1]) *Sinfonia in D a due violini, due oboi e corni, viola e Basso del Sig. Holzbauer.*

[2]) Die Selbstbiographie Holzbauer's ist am vollständigsten zugänglich in Walter's „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe" S. 356 ff. Eine Biographie Holzbauer's gibt Kretzschmar in dem Neudruck der Oper „Günther von Schwarzburg" (Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge, VIII, IX) bei.

[3]) S. „Hudební barok", S. 75.
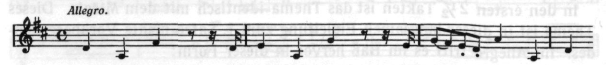
bauer die Jarmeritzer Musikkapelle kannte, kann man wohl mit Sicherheit behaupten. Dann aber gingen die Fäden von Jarmeritz noch weiter zum dritten Mannheimer, F. X. Richter, der in Holleschau 1709 geboren wurde. Hier erschließt sich für die Geschichte der Mannheimer Schule ein Problem, inwieweit die Kunst Stamitz', Holzbauer's und Richter's ihre Wurzeln in der Musik der mährischen Schlösser hat. Ich halte für jetzt mit dem Ausblick auf dieses Problem inne und hoffe, zu dessen Lösung bald beitragen zu können.

Zum Schluß sei noch die Bemerkung gestattet, daß sich das erwähnte Thema Míča's noch weiter behauptet. Es dringt, wahrscheinlich mittels der Sinfonie Holzbauer's, bis in das deutsche Singspiel, wo man ihm in der Sinfonie von Hiller's Singspiel „Lisuart und Dariolette" (1766) begegnet, in der Form (wieder in D-dur!):

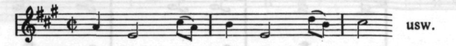


Es ist dieselbe Melodie wie bei Míča, nur dem Geschmacke der Zeit gemäß durch Halbtonvorhalte bereichert.

Sein heiterer Charakter paßte gut für die Zeit des Rokoko, und daher war es auch bei Mozart nichts Unbekanntes, vgl. z. B. dessen Sonate für Orgel und Violine (1772—1775) (abermals D-dur!):



oder die Salzburger Sinfonie vom Jahre 1771 (Köchel 114), 1. Satz:



Ist es ein Wunder, daß eine Huldigungskantate, die in der Gemeinde Schöne Linde in Böhmen zu Ehren des Fürsten Rudolph Kinský um das Jahr 1800 von dem dortigen Lehrer Taddeus Palma komponiert und daselbst aufgeführt wurde, in der Ouverture mit dem folgenden Thema beginnt[1]):



Ein interessantes Beispiel durch mehr als ein halbes Jahrhundert „Wandernder Melodie".

[1]) Die Partitur (Mscr.) wird aufbewahrt in der Bibliothek des Palastes Kinský in Prag, sie trägt den Titel: „Huldigung Sr. Durchlaucht dem H. Rudolph Fürsten Kinský . . . dargebracht von der Schönlinder Kirchengemeinde . . . In Musik gesetzt vom Thaddäo Palma, Musterlehrer."

Neuerscheinungen

Verlag von Martin Breslauer, Berlin

Hercole Bottrigari, Il Desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali, Venetia 1594. Mit Einleitungen und Anmerkungen herausgegeben von Kathi Meyer, Berlin 1924 (Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M., unter Mitwirkung von Paul Hirsch herausgegeben von Johannes Wolf, Heft 5) 31 und 51 S. 4⁰.

Ercole Bottrigari gehört in die vorderste Reihe jener glänzenden Renaissancepersönlichkeiten, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kunst und Wissenschaft in Italien im Anschluß an die Antike zu einer bewundernswerten Blüte geführt haben. Schon in seiner Jünglingszeit tut er sich in seiner Heimat Bologna als Mathematiker und Astronom hervor und entfaltet zugleich eine rege literarische Tätigkeit, wirft sich dann unter den nachhaltigen Eindrücken der Kunstpflege am Hofe zu Ferrara 1575—1586 auf die Theorie des Theaterbaus und der Musik und bekleidet schließlich den musiktheoretischen Lehrstuhl an der Universität zu Bologna. Von da ab hat er sich in engem Verkehr mit dem bedeutenden Musiker Ann. Melone fast ausschließlich musikalischen Studien hingegeben, und zwar als Übersetzer antiker Musikschriftsteller, als Historiker und als Theoretiker. Bezeichnend ist, daß er dabei gleich den meisten seiner Fachgenossen auch für die Kunst seiner eigenen Zeit ein warmes Herz hat. Der „*Desiderio*" aber erschien zu einer Zeit, da eben die Monodie ihre jungen Schwingen zu regen begann; seine Neuausgabe war daher ein besonders glücklicher Gedanke.

Tatsächlich geht der Dialog von einem großen vokal-instrumentalen Konzert der damaligen Gegenwart aus, dessen orchestralen Teil in seiner Reichhaltigkeit — Clavicembalo, Spinett, drei Lauten, viele Violen, Posaunen, 2 Zinken, 2 Violinen, verschiedene Flöten, Arpa doppia und eine Lira — lebhaft an Monteverdi's Besetzung im „Orfeo" gemahnt. Daran schließt sich ein breiter Abschnitt über das Stimmen der Instrumente an, der für die Geschichte der Instrumente wichtig ist, natürlich unter vorsichtiger Heranziehung der antiken Lehre von den Klanggeschlechtern und Tetrachorden; auch auf die „musica finta" wird näher eingegangen. Die Seitenblicke auf die gegenwärtige Musik fehlen auch hier nicht: den „Modernen" wirft Bottrigari vor, sie übersähen nur zu häufig den Unterschied zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Stil und suchten außerdem mehr durch Massen als durch richtige Auswahl der Instrumente zu wirken. Es folgen dann längere Ausführungen über die Einteilung des Tonsystems, ausgehend vom Monochord, aber auch unter Berufung auf zeitgenössische Theoretiker wie Fogliano, Pietro Aron, Lanfranco, Vinc. Galilei, Zarlino und Salinas.

Das Wichtigste aber sind die Ausführungen über die Musikpflege am Hofe zu Ferrara mit seinen beiden gleichfalls sehr voll besetzten Kapellen, der eigentlichen herzoglichen und der aus Damen bestehenden der Herzogin, und seinen seltsamen Instrumenten, wie namentlich hier Vicentino's Archicembalo. Bottrigari gibt ein sehr lebendiges Bild von der Tätigkeit und vor allem auch von der Disziplin dieses von Fiorino und Luzzaschi geleiteten Kunstkörpers, dessen Proben der Herzog selbst häufig anwohnte. Das alles ist ja bereits bekannt, dagegen hebt Bottrigari auch die zahlreichen Pilgerzüge, namentlich aus Frankreich und Flandern, nachdrücklich hervor, die Italien mit ihren auswendig gesungenen, einfach gesetzten Liedern erfüllten und dadurch der Monodie den Weg bahnten. Außerdem werden Komödiantentruppen erwähnt, besonders aus Padua, die die Zwischenakte von Komödien mit ihren Gesängen so erfolgreich ausfüllten, daß sie schließlich auch in den Akten selbst an allen möglichen Stellen ihre Gesangskünste spielen ließen. Wichtig ist endlich auch die Bologneser Handwerkergilde der Rivarnoli, die sich des Abends nach getaner Arbeit zum einfachen Liedgesang zusammenfinden und unter der Anleitung von Musikern allerhand Gelegenheitsmusiken veran-

stalten; Bottrigari wird dadurch lebhaft an die *„immaginati incanti della maga Alcina“* gemahnt. In allen dreien aber erblickt er nicht mit Unrecht Vorläufer der Monodie.

Das Orchester des Nonnenklosters zu S. Vito in Ferrara wird ebenfalls mit großem Lobe erwähnt; es war im Gegensatz zur Kapelle der Herzogin, für die Luzzaschi seine Madrigale schrieb, instrumentaler Natur und wird wegen seiner guten Bläserinnen gerühmt.

Kathi Meyer hat dem Werk eine treffliche Einleitung vorangeschickt, die unsere Überlieferung von Bottrigari und seinen Werken kritisch beleuchtet und manche zur Tradition gewordene Fabel beseitigt, sie enthält außerdem ein sehr anschauliches Bild vom Entwicklungsgang des Mannes. Nur ein paar Schönheitsfehler wären noch zu beseitigen: so heißt der antike Theoretiker nicht Ptolomäus, sondern Ptolemäus, und unter dem XIX. Problem des Aristoteles (S. 13) ist wohl das 19. Buch der — übrigens pseudo-aristotelischen — Problemata verstanden; auch heißen die obengenannten Handwerker nicht Rivuarnoli, sondern Rivarnoli. H. Abert

Verlag F. A. Günther & Sohn, Berlin

Jaques Offenbach. Beiträge zu seinem Leben und zu seinen Werken. Sonder-Veröffentlichung der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Herausgegeben von Kurt Soldan. 40 S. Gr. 8. Preis 2,— M.

Aufsätze von Theaterfachleuten (Hagemann, Zweig, Neißer, Hartmann usw.) für die Fachgenossen, herausgegeben in der löblichen Absicht, durch Hinweis auf die weniger bekannten Werke Offenbach's dem modernen Operettenunfug zu steuern und durch praktische Anweisung für die Inszenierung des „Hoffmann“, Offenbach's Meisterwerk, in der künstlerischen Wirkung sicherzustellen und zu vertiefen. Die wenig vorausbedachte Anlage der Schrift als Sammlung von Aufsätzen verschiedener Autoren zwingt dazu, manche, zudem allgemein bekannte Tatsachen doppelt und dreifach lesen zu müssen. Andererseits wird einiges, z. B. der wunde Punkt des „Hoffmann“-Nachspiels, das Erscheinen der Muse im Weinfaß vor dem betrunkenen Hoffmann, von verschiedener Seite verschieden, und zwar entgegengesetzt beleuchtet, was zu eigener Stellungnahme anregt. Reipschläger-Rostock.

Verlag Trowitzsch und Sohn, Berlin

Fritz Rögely, Schulgesang. 1924. 8⁰.

Verfasser legt aus seiner Praxis allerlei persönliche Erfahrungen vor, die, wenn auch nicht immer Neues, so doch ganz Beachtenswertes enthalten. Er verkennt die hohe Bedeutung, welche der Musikunterricht der Lehrerseminare für die musikalische Volkskultur besaß. Seiner Einstellung nach sieht Verfasser im „Gesang“ die eigentliche Schulmusik, den Wert der Instrumentalmusik für die Schule übersieht er. Besonders wichtig ist seine Stellung zu den Begabungsfragen. Er stellt sich mit Recht auf den Standpunkt, daß vielen Kindern durch ihre Anlage Grenzen gesetzt sind, die es auch dem anregendsten Unterricht und der besten Methode unmöglich machen, ihre Musikalität über ein gewisses beschränktes Maß hinaus zu entwickeln. Das Werkchen dürfte jüngeren Praktikern der Schulmusik manche Anregung zu geben vermögen. Walter Kühn.

Verlag Benjamin Harz, Jerusalem-Berlin-Wien

Idelsohn, A. Z.: Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden. Zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben. 1922. VIII und 51 + 68 S. 4⁰.

Der Verfasser, Kantor einer jüdischen Gemeinde in Jerusalem, hat sich um die Erkundung der Musik der orientalischen Juden ein großes Verdienst erworben, indem er die kultischen Melodien der isoliert gebliebenen, jemenitischen, babylonischen und armenischen, persischen sowie bucharischen und daghestanischen Juden gesammelt und nach den von ihm aufgenommenen und jetzt in den Phonogrammarchiven von Berlin und Wien bewahrten Walzen und Platten wissenschaftlich untersucht hat. Seine Ausgaben, denen er, um mit dem Wesen, der Geschichte und der Sprache der jüdischen Völkerschaften vertraut zu machen, zweckentsprechende Einleitungen vorausschickt, sind nicht nur interessante jüdische Kulturdenkmäler, sondern haben auch entwicklungsgeschichtlichen Wert und sind für die quellenmäßige Erkenntnis abendländischer Musik nicht ohne Bedeutung. Auf die Parallelen mit Melodien altchristlicher Musik sei besonders hingewiesen. Die Ausgaben verdienen dankbare Anerkennung. J. W.

Idelsohn, A. Z.: Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Bd. IV: Gesänge der orientalischen Sephardim. 1923. XV u. 280 S. 4⁰.

Ein wertvoller Beitrag zur Musik des spanischen Judentums, der durch die Beziehungen zur festländischen Musik und durch die vergleichende Betrachtung der verschiedenen Riten besondere Bedeutung erhält. Verfasser erkennt in einem Teil des sephardischen Synagogengesanges, d. h. des kultischen Gesanges der spanischen Juden, spanisch-maurisches Gut, dem er als älteste Bestandteile die Weisen der Bibel und der alten Gebete, sowie als neuen Zuwachs die in den letzten Jahrhunderten aus Orient und Okzident aufgenommenen neuen Melodien entgegenstellt. Besonders betont sei I.s tiefes Eingehen auf die arabische Musik, gestützt auf die „Musiqa esch Scharqije der Muhammed Kamel el-Kholay". Seine Ausführungen über die Tonstufen und die Maqamen sind bemerkenswert. Er stellt fest, daß „ein Teil der Maqamen auf der leitereigenen arabischen 14-stufigen Tonreihe (aus ganzen und $^3/_4$ Stufen bestehend) basiert, ein anderer Teil aus $^1/_4$-, $^2/_4$-, $^4/_5$- und $^6/_4$-Stufen resultiert". Wertvoll sind die von ihm nachgewiesenen Parallelen zwischen dem spanischen und slawischen Volksgesang. Seine Feststellung ergibt, daß der südslawische Volksgesang von griechischen und orientalischen Zügen durchsetzt ist, dagegen in Kleinrußland und Polen arabisch-jüdische Elemente zu beobachten sind. Ein Schatz von 500 sephardischen Melodien wird vorgelegt. Wünschenswert wäre es, wenn der Verfasser seine Arbeiten vor der Drucklegung vom sprachlichen Gesichtspunkte aus durchprüfen ließe. Der wissenschaftliche Wert der Veröffentlichung wird dadurch nicht berührt. J. W.

Verlag Ferdinand Hirt, Breslau

Curt Sachs: Musik des Altertums. 96 S. 8⁰ mit Notenbeispielen und Abbildungen. 2,50 M. Jedermanns Bücherei, Abteilung Musik.

Es ist in diesem Buch einmal unter Altertum nicht allein die Antike verstanden. Sondern der Verfasser, dem es über kurzem gelang, eine babylonische Tonschrift zu entdecken und zu entziffern, redet auch über ägyptische, syrische und jüdische Musik, bevor er auf die Griechen eingeht. Der Stoff ist hier zum erstenmal so gesehen, wie er unserer heutigen Perspektive entspricht. Damit ist (das muß der Historiker feststellen) nicht nur ein Beitrag zu „Jedermanns Bücherei" gegeben, sondern findet zunächst die Musikgeschichte eine wertvolle Ergänzung, welche die Antike meist unter dem Gesichtspunkt der Musiktheorie behandelt und die anderen alten Kulturen mit einer, wissenschaftlich mehr oder weniger in der Luft schwebenden Anmerkung abspeiste. Die instrumentkundlichen Forschungen des Verfassers gaben den Ausgangspunkt für eine Betrachtung von großem kulturgeschichtlichen Weitblick und gleichzeitig plastischer, eingänglicher Darstellung. Das Buch erweckt größte Hoffnungen für den Ausbau der von Johannes Wolf geleiteten Abteilung Musik der volkstümlichen Bücherei.

Dr. Hans Mersmann

Selbstverlag Otto Schmid, Dresden

Otto Schmid: Die Sächsische Staatskapelle in Dresden und ihre Konzerttätigkeit. (1548—1923.) 47 S.

Der um die Musikgeschichte Dresdens verdiente Verfasser legt zur Feier des 375jährigen Bestehens der Sächsischen Staatskapelle ein Schriftchen vor, das in kurzen Zügen die glänzende Geschichte dieses Instituts behandelt. Im Fluge zieht eine ganze Reihe berühmter Namen vorüber: Walther, Scandelli, Hassler, Schütz, Pallavicino, Heinichen, Homilius, Hasse, Naumann, Seydelmann, Paër, Morlacchi — Namen, mit denen allerdings nur der unterrichtete Leser konkretere Vorstellungen verbindet. Doch versteht es der Verfasser, durch charakterisierende Bemerkungen von dem Wesentlichen ihrer Persönlichkeit und ihrer Verdienste um die Kapelle ein Bild zu geben. Etwas eingehender verweilt Schmid bei den Kapellmeistern des neunzehnten Jahrhunderts (Weber, Marschner, Wagner, Reißiger, Rietz, Krebs, Wüllner, Schuch), und er bringt für die neueste Ära Busch sogar Einzelheiten, die insbesondere dem Dresdener Musikfreund willkommen sein mögen. Reipschläger-Rostock.

Verlag Herder & Co., Freiburg i. Br.

Max Degen: Die Lieder von Carl Maria v. Weber. 8⁰ (VIII u. 94 S.) Steif brosch. 2,— M.

Auf Grund der Werke von Jähns, Max Maria v. Weber und den „Sämtlichen Schriften" gibt Degen eine Chronologie und eine — in der Hauptsache — formalistisch-ästhe-

tische Analyse der Weber-Lieder. Daneben behandelt er Weber's Verhältnis zu Dichter und Text, das bei der Mehrzahl seiner Lieder ein ganz persönliches ist. Die Analysen sind Belege für Weber's Maxime, daß in der Liedkomposition die Schöpfung einer neuen musikalischen Form durch die Dichtung angeregt werden muß. Im Hinblick auf die Wichtigkeit,! die demgemäß die Form bei einer Betrachtung von Weber's Liedschaffen einnimmt, hat Degen, nach dem Vorgang Scheibler's, der hierin aber noch differenzierter ist („Die Musik", Jahrg. V, Heft 17/18), die 128 Lieder nach ihren Formen gegliedert. In der Geschichte des Liedes gehört Weber, nicht zum wenigsten durch sein Deklamationsprinzip, zu den Ausläufern der Berliner Schule. Im Ausdruck glaubt Degen Weber stark von Zumsteeg beeinflußt. (Vgl. Kretzschmar, Gesch. d. Liedes, S. 336). Hier wäre auch, besonders was die Schönheit und Gesanglichkeit der Melodie betrifft, neben Vogler insbesondere sein Schüler und Weber's väterlicher Freund Franz Danzi zu nennen, dessen Gesangwerke in hohem Maße die schöne und gesangliche Melodielinie aufweisen. Degen's Arbeit ist bei dem Mangel an gediegener Weber-Literatur als erste Orientierung sehr zu begrüßen, wenn auch das Kapitel der historischen Eingliederung noch weiterer Untersuchung bedarf. — Aufmerksam gemacht sei noch auf ein geringfügiges Versehen des Verfassers. S. 47 (Anm. Castelli) und Seite 15, Zeile 6 v. o. widersprechen sich. Nach Max Maria v. Weber (I, S. 86) lernte Carl Maria den Schriftsteller Castelli schon bei seinem ersten Wiener Aufenthalt 1803/04 kennen. Reipschläger-Rostock

Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin

Walter Dahms: Musik des Südens. 421 S. 10,— M.

Eine mit Leidenschaft vorgenommene Kritik an der deutschen Musik des neunzehnten Jahrhunderts, soweit sie mehr sein will als „Nur"-Musik, insbesondere der ihr Urwesen gänzlich verleugnenden modernen Musik. Als Positives aber baut Dahms die Idee der „Musik des Südens" auf. Die heutige Musik, sagt er, krankt an ihrem Widerspruch zum Leben. Sie widerspricht allem und in jedem dem, was der Mensch Leben nennt, Leben nennen muß. Die Neigung des nördlichen Musikers zur Mystik führt ihn in Versuchung, die Musik nicht mehr als einen Ausdruck des Lebens anzusehen, sondern als ein Jenseits, ein Lebensfremdes. Im „Süden" (dem Lande Nietzsche's) aber kann die Musik genesen, denn hier quillt naturhaftes Leben. In breiten Ausführungen über das vokale Prinzip, Tonalität, Modulation, Inhalt und Form wird das Wesen der „Musik des Südens" entwickelt, dessen Anfang und Ende die Melodie, die „frohe Botschaft des Südens" ist. „Musik des Südens" bedeutet schlechtweg die „sublimste Form der Melodie". Ihr Ideal ist Mozart. Die Quintessenz, die Dahms den jungen, schaffenden Musikern zuruft, lautet etwa: Zurück zur wahren Natur, zur Natur des Südens! Habt den Mut zum Leben, zum Tanzen, Lachen und Singen. Saugt euch voll mit der Heiterkeit des Südens, werdet andere Menschen, Menschen des Südens, dann werdet ihr auch die wahre Musik schaffen, die „Musik des Südens", denn „das ist der Geist der Musik, ihr Triumph, ihre Apotheose, ihr letzter verwegenster und tiefster Sinn — ihre Idealität."

Vorzüge und Schwächen des Buches liegen in der erhöhten Subjektivität seines Verfassers. Dahms geht oftmals von den Halben und von den Erscheinungen der Oberfläche aus. Es ist dann ein Leichtes, ihn zu widerlegen. Wer sich davon überzeugen will, lese die ersten Abschnitte, in denen er sich mit dem Musik-„Historizismus" auseinandersetzt. „Die Historie hat euch verdorben . . ." „Ihr müßt von der historischen Krankheit genesen . . .". „Die Historie zerstört die Naivität der Instinkte . . ." „Wieviel tote Musik wird heute wieder ausgegraben, nur weil es zuviel Historiker, zuviel Gelehrte, zuviel Unschöpferische in der Kunst gibt . . .". „Die übertriebene Historie erzeugt endlich eine um nichts mehr verlegene Flachheit in der Gesinnung, im Empfinden und auch im Wissen. Man ‚gewöhnt' sich an alles, man ‚kennt' alles, man vermag gar nicht mehr bewundernd sich durch irgend etwas bis zum Kern hindurchzufühlen . . ." Das sind Beobachtungen, die an der Oberfläche haften bleiben, die daher keine ernste Kritik vertragen. Auch frappieren manche Deduktionen mehr durch die Unbedenklichkeit und das Temperament, mit denen sie vorgebracht werden, als durch ihre innere Stärke. Das sind die Schattenseiten des Eiferns, wenn man auch über das Resultat der Beweisführung mit dem Verfasser sehr oft einer Meinung sein kann. — Da die Aufgabe, die sich Dahms gestellt hat: die Masse sinnbetörter Musiker vom Banne der Unnatur unserer heutigen Musik zu erlösen und reineren Gefilden zuzuführen, der Jugend eine andere Lebens- und Kunstanschauung einzuimpfen und sie für die „Musik des Südens" zu begeistern, eine unsagbar schwierige ist, so wird man dies Eifern verständlich finden, und wo es sich auf ideale Leidenschaft, die das kritische Bewußtsein nicht in Mitleidenschaft zieht, beschränkt, sogar als notwendig erachten.

Reipschläger-Rostock

Verlag Herder & Co, Freiburg i. Br.

Hellinghaus, Otto: Bibliothek wertvoller Denkwürdigkeiten. 7. Band: Karl Maria von Weber. Seine Persönlichkeit in seinen Briefen und Tagebüchern und in Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen. Mit einem Titelbild. 25 u. 204 S. 8⁰.

Ein auf die breite Öffentlichkeit eingestelltes Werk, das seinen Zweck, ein lebensvolles Bild von der Persönlichkeit des Meisters zu geben, erfüllt. J. W.

Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg

V. Goldschmidt: Materialien zur Musiklehre. 1923. 8⁰.

Es wird nach einem zwingenden Aufbau der Musiklehre, nach der kausalen Begründung und damit nach der Möglichkeit der Fortbildung aus innerer Notwendigkeit gesucht. Das Neu-Hinzutretende könnte dann nach Erreichung dieses Zieles als gesetzmäßig entwickelt verstanden werden, und eine strenge Musiklehre sei in der Lage, der Weiterentwicklung selbst Richtung zu geben. An die Stelle der Schwingungszahlen (*z*) treten die „harmonischen Zahlen" (*p*), mit denen der harmonische Aufbau eines Musikwerkes klarzulegen ist und mit denen ferner Beziehungen zwischen Melodik und Akkordik hergestellt und „auf Grund der Melodik und Akkordik Kompositionen synthetisch aufgebaut werden". Die Studien bilden vorläufig eine Sammlung von Materialien für eine vom Verfasser geplante strenge Musiklehre. Er schließt, daß der Aufbau des Tongewebes — wie der der Kristalle und des Farbengewebes — durch dasselbe „Gesetz der Komplikationen" bestimmt wird. Jedoch wird diese Musiklehre nicht zum gewünschten Ziele führen, weil sie sich schon in ihren Grunddefinitionen an das Gefühl wendet. Auch die „Analogie zwischen Tönen und Farben", die vom Verfasser sogar als Stütze beim Aufbau seiner Lehre herangezogen wird, scheint ein Fehlgriff, beruht doch die Farbenharmonie auf ganz anderen Faktoren. Dr. Erich Schumann

Verlag Gustav Fischer, Jena

Felix Auerbach: Tonkunst und bildende Kunst. 1924. 8⁰.

In dieser — vom Standpunkte des Naturforschers geschriebenen — vergleichenden Studie wird die Frage des Parallelismus einerseits und des Kontrastes andererseits zwischen Gehörskunst und Gesichtskunst aufgerollt und weiter versucht, Fundament und Ziel aller künstlerischen Wirkung klarzulegen. Die elementaren Faktoren bringt der Verfasser — soweit möglich — in ein System und formuliert dann die Gesetze, denen dieses System unterliegt. Diese Gesetze werden für die Möglichkeiten und Mannigfaltigkeiten der Kunst, und damit schließlich auch für ihr Wesen und ihren Sinn als entscheidend hingestellt. Selbst wenn man sich mit den bei der Behandlung des Stoffes gemachten Voraussetzungen nicht ganz einverstanden erklären will, muß man dieses inhaltreiche Werk, das eine Fülle von Anregungen bietet, nur anerkennen.

Dr. Erich Schumann

Verlag Lipsius & Tischer, Kiel u. Leipzig

Walter Hinz: Kritik der Musik. Die wahre Philosophie. 1924. 8⁰.

Das Buch entspricht in seinem Inhalt der bescheidenen Zurückhaltung seines Untertitels. Man schlägt es nicht ohne Zögern auf, denn der Verfasser erwartet von seinem Leser in der Einleitung eine Vertrautheit mit der Philosophie Kant's und Schopenhauer's; im übrigen wimmelt es von Faust-Zitaten. Statt hinter einer Fülle von tönenden Worten einen Gedanken oder eine Gliederung zu suchen, begnüge ich mich damit, ein wenig zu zitieren:

„Alle höheren Töne, die wir uns durch Negation der Schwingungsweite und somit durch Erhöhung der Schwingungszahl entstanden denken, entsprechen allen höheren Ideenstufen . . . Die Diskantstimmen stellen in dieser Hinsicht gleichsam das Intellektuelle, die des Basses das moralische Prinzip dar. Jene erinnern an das schnelle, oberflächliche, kühle weibliche Denken (des Wissenschaftlers), diese hingegen scheinen mehr von dem langsamen, tiefen und warmen männlichen Geiste (des Künstlers, des Genies) zu reden. Die einzelnen Töne treten in der Musik nur selten einzeln auf, sondern stets in einer, wenn auch willkürlich gewählten Folge, die wir als Melodie kennen." Wer in dieser Richtung weitersuchen möchte, wird viel finden. Dr. Hans Mersmann

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Kühn, Walter: Schulmusik. Anregungen für die Unterrichtspraxis auf der Grundlage des Arbeitsprinzips, der Produktivität und der Hermeneutik. In der von Professor Dr. Arnold Schering hrsg. Bücherei praktischer Musiklehre. 1923. 50 S. 8°.

Merkwürdig, daß ein Mann, der um die Irrationalität alles Kunsterlebens weiß, als Lehrer mit dem Arbeitsgesang beginnt! So schaltet er zwischen sich (bzw. das Kind) und die Musik ein Element ein, das, eigentliches Kennzeichen rational gerichteter Epochen, geeignet ist, die Lage zu verdunkeln: den Taktbegriff. Wie, wenn ich behauptete, das Lied vom Kuckuck enthülle (wie die Gartenarie der Susanne) erst sein wahres Wesen, wenn es, statt im drei-, im zweiteiligen Maß erfaßt werde: ?

Das Verstehen einer Linie hängt durchaus von der Überwindung des Lobe'schen Aberglaubens ab. Und die Linie ist schließlich doch Gegenstand der Bemühung des Verfassers, der sein Buch in den Dienst eines hohen Gedankens: der Anleitung zum Erleben der Kunst gestellt hat. Th. W. Werner

Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig

Ernst Bücken, Der heroische Stil in der Oper. Veröffentlichungen des fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, 5. Reihe: Stilkritische Studien. 1. Band. Leipzig 1924.

In der Opernforschung regt sich in jüngster Zeit ein gesundes neues Leben. Ihr deutscher Begründer, H. Kretzschmar, hatte sich durch das ungeheure, größtenteils damals noch unerschlossene Gebiet seinen Weg gebahnt, indem er nach älterer Weise die Entwicklung in verschiedene örtliche „Schulen", wie z. B. die venezianische und neapolitanische, gliederte. Das hat uns für die Eroberung des neuen Stoffes vorzügliche Dienste geleistet, und gewiß haben jene beiden Städte auf die Entscheidung der nach ihnen benannten Operntypen großen Einfluß gehabt. Und doch geht jene Gliederung, als von außen her in die Operngeschichte hineingetragen, an dem eigentlichen Kern des Problems, nämlich der Entwicklung des Opernstiles als solcher, vorbei und bedarf somit mindestens der Ergänzung durch stilgeschichtliche Untersuchungen, die sich mit der Natur und Entwicklung der Oper selbst beschäftigen.

Bücken's Arbeit macht einen solchen Versuch, wenn auch auf einem begrenzten Gebiete: sie sucht die Darstellung des Heroischen durch die ganze Operngeschichte hindurch zu verfolgen. Der Gedanke an sich ist gut und auch gegen die Beschränkung läßt sich nicht das Geringste einwenden. Dagegen scheint mir der Begriff des Heroischen zu eng gefaßt. Bücken läßt ihn nur in seiner spezifisch epischen Bedeutung gelten, in der er den Kriegshelden als Symbol höchsten Mutes und höchster Kraft bezeichnet. Daher rührt denn auch der verhältnismäßig breite Raum, den in diesem Buche die Schlachtmusiken in der Oper einnehmen. Homer hat diese Anschauung bestimmt; bei ihm ist „Heros" der Ehrenname für Fürsten und freie Männer. Aber nach uraltem griechischen Volksglauben waren die Heroen Geister Verstorbener, die nach ihrem Tode in ein erhöhtes Leben eingingen; später beschränkte man den Namen auf die Angehörigen einer sagenhaften Vergangenheit und übertrug ihn schließlich auch auf große Könige, Staatsmänner, Künstler, ja sogar auf Athleten. Das führt vom kriegerischen Heldentum ziemlich ab, dagegen nahe heran an die Ideenkreise, die mehr oder minder stets die Oper beherrscht haben. Die Musik hat den natürlichen Drang, das seelische Geschehen zu vereinfachen und monumental zu versinnbildlichen. Sie strebt nach einem Gesamtleben, das über die gegenwärtige Erscheinung hinausführt, und scheidet damit den idealen Boden von der wirklichen Welt. Gewiß haben ganze Gattungen sich auch des Alltags und der niederen Bevölkerung erinnert. Aber das letzte und höchste Ziel der Oper war und blieb doch die Wiedergabe eines erhöhten, von einem gesteigerten Menschentum getragenen Lebens, das über alles Alltägliche und Zufällige erhaben war. Dieses potenzierte Menschentum, das von der Erde herkommt und dem Himmel sich nähert, ohne ihnen jedoch direkt anzugehören, scheint mir der Hauptträger dessen zu sein, was man in der Oper heroisch nennt. Nicht bloß der Kriegsheld und nicht bloß die Welt der Tat ist das Gebiet, auf dem es zur Geltung kommt.

Indessen soll uns das Buch trotz dieser Begriffsbeschränkung willkommen sein, wenn es das Wesen des Heroischen in seinem geschichtlichen Wandel richtig erkennen läßt. Und hier gibt es uns tatsächlich viel des Guten. Bücken weiß genau, daß fast ein jedes Menschenalter wieder eine andere Vorstellung vom Heroischen hatte und sucht das im einzelnen aus der jeweiligen geistigen Gesamtrichtung zu erklären.

Um so mehr überrascht es, daß trotz dieser Kenntnis der zeitlichen Bedingtheit aller Operntypen auch bei Bücken noch Werturteile älteren Schlages auftauchen, wie

z. B. daß die Textbücher Händel's eine dramatische Charakteristik fast ganz ausschließen (S. 41) u. dgl. Das entspringt einem Maßstab, der nicht aus der Zeit Händel's, sondern aus der modernen genommen ist, und ähnlich verhält es sich mit dem Urteil über die Texte der „Venezianer", die da wieder einmal recht schlecht wegkommen, trotzdem auf diese Texte als bloße Staffagen gar kein heutiger Maßstab paßt und die Musik tatsächlich von dieser ganzen äußeren „Aufmachung" fast gar keine Notiz nimmt; sondern sie dem bezeichnenderweise gerade damals sich herausbildenden Seno überläßt. Unserer immer noch unter der Herrschaft der Romantik stehenden Musikforschung mag es sicher schwer fallen, in einer Oper den Text lediglich als poesia per musica zu betrachten und an das ästhetische Recht einer reinen „Musikoper" zu glauben, und doch müssen wir schließlich gleich allen anderen Disziplinen zu dem Grundsatz hindurch, daß es für die geschichtliche Betrachtung eines alten Kunstwerkes keine andere Voraussetzung gibt als das Volk, die Zeit, die Gattung und den Künstler, der es entstammt.

Diesen Hauptmängeln der Arbeit gesellt sich noch eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Stoffbehandlung zu, die deutlich darauf hinweist, daß die Quellenkenntnis des Verfassers begrenzt ist; allerdings ist das angesichts des ungeheuren Materials das allgemeine Los des heutigen Opernforschers. Die Hauptvorzüge des Buches liegen in seinen Einzeluntersuchungen. So ist gleich die Charakteristik der ersten Opern als einer Reaktion gegen das „Heroische" sehr treffend. Handelt es sich doch hier durchaus nicht um reine Rezitativopern, sondern um lyrische Dramen mit Texten, die bereits aus dem Geiste der Musik gedichtet waren und durch das Hinzutreten der Töne in ihre Wirkung noch gesteigert werden sollten. Auch den Franzosen ist als den Hauptvertretern des Heroischen im Sinne Bücken's ein gutes Kapitel gewidmet; nur wäre hier der echt französische Zusammenhang mit der damaligen Gegenwart und die rationalistische Färbung noch stärker zu betonen gewesen, auch steht das Lully'sche „Leitmotiv" nicht, wie das moderne, auf dichterischem, sondern auf musikalischem Boden, d. h. es dient dem musikalischen Zusammenschluß der betreffenden Szenenkomplexe, nicht der Erweckung poetischer Ideenassoziationen im Sinn der heutigen Entwicklungsdramatik.

Die Händel'sche Oper erfährt eine sehr dankenswerte ausführliche Behandlung. Während sie früher mehr oder minder verschämt zwischen „Venezianern" und „Neapolitanern" hin und her geschoben wurde, erscheint sie hier als ein zwar historisch bedingter, aber selbständiger Typus, dessen Größe nach allen Seiten treffend und neu beleuchtet wird. Auch für Händel's bisher kaum gestreiften Einfluß auf die folgende Oper fällt manches gute Wort ab. Dagegen scheint mir Metastasio, so sehr ich Bücken's Verteidigung des Dichters gegen die übliche Geringschätzung anerkenne, doch nicht voll zu seinem historischen Rechte gekommen zu sein. Der tragische Ausgang von drei seiner Opern ist gewiß für die damalige Zeit ungewöhnlich, wiegt aber der großen Zahl der übrigen, glücklich ausgehenden Werke gegenüber doch zu leicht, als daß man daraufhin Metastasio zum bewußten Reformer machen könnte. Er ist der geistvollste, formgewandteste und dabei konsequenteste dichterische Vertreter der reinen Musikoper, und konsequent besonders auch darin, daß er den rationalistischen Geist der damaligen Zeit am vollendetsten zum Ausdruck brachte. Daraus erklärt sich alles, was dem modernen Empfinden frostig erscheint, von seiner oft die Allegorie streifenden Charaktertypik und seiner Vorliebe für die Intrige an bis herab zu seinen Gleichnisarien und Sentenzen, vor allem aber seine Trennung von „unmusikalischem" Aktions- und „vollmusikalischem" Reflektionsteil, die durchaus der Opernanschauung jener Zeit entspricht. Das Accompagnato freilich gehört von Hause aus nicht zur Aktion, sondern zur Lyrik; es öffnet die Form der Arie nach vorne und sucht den Gegensatz zwischen den musiklosen und den musikalischen Teilen zu verschleifen.

Während die Heroik der Schule Hasse's nur allzu kurz behandelt wird, sieht man mit Freuden Gluck als Gesinnungsgenossen Winkelmann's und als Vorbild des Beethoven'schen Heroismus bezeichnet. Das ist um so mehr anzuerkennen, als Beethoven's Verhältnis zu Gluck bis jetzt kaum behandelt worden ist. Verbindet doch beide die gemeinsame ethische Grundlage ihres Heroismus, die bei ihnen auch eine ganz neue, ideale Art von Erotik ins Leben ruft.

Der glänzendste und ertragreichste Abschnitt des Buches ist der über die französische Oper zur Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches. Kretzschmar nahm hier eine bis Spontini reichende Gluck'sche Schule an und stellte ihr in der opéra comique die „Schreckensoper" zur Seite. Da indessen in der großen Umwälzung sich zwar Gluck's formale Seite, aber bei weitem nicht der Geist seiner Kunst zu behaupten vermochte, so wird man besser daran tun, diese ganze wild erregte Entwicklung in der Oper nicht als ein Weiterbilden der alten Kunst, sondern als das allmähliche Durchsetzen einer neuen zu betrachten. Macht sich doch hier bereits das neue romantische Weltgefühl deutlich bemerkbar. Wer sich bis jetzt mit den Wurzeln des deutschen romantischen Opernstils beschäftigte, kam zum Schlusse immer wieder bei jener Pariser Oper an, und Bücken stellt hier in zwingender Beweisführung die Entstehung eines ganz neuen

Opernstiles heraus, der trotz aller Anklänge an Gluck doch von dem alten Meister weit hinwegführt. Seine wichtigste Entdeckung ist das Aufkommen des modernen Leitmotivs bei der Gruppe der Pariser Conservatoire-Professoren Grétry, Lesueur, Méhul, Catel und Berton. Die Wendung ist von entscheidender Bedeutung, denn dieses neue Mittel, das mit dem alten, rein musikalischen „Leitmotiv" nichts zu tun hat, war die Folge des Eindringens der Entwicklungsdramatik auch in die Oper und damit einer grundsätzlichen Verschiebung des Verhältnisses von Dichtung und Musik. Es war das Ende der reinen Musikoper mit ihrer Typik, ihrer Staffagenhandlung und ihrer Unterordnung des Poeten unter den Musiker. Jetzt bestimmten die Einzelpersönlichkeiten die Handlung, und ihre seelischen Motive und deren Entwicklung darzustellen, war die Aufgabe des Musikers, der damit weit stärker an den Dichter gebunden war als früher. Und zugleich tritt, genährt durch die thematische Arbeit der klassischen Symphonie, das Bestreben auf, die vielverschlungenen seelischen Entwicklungen durch wenige musikalische Grundmotive und deren entsprechende Variierung wiederzugeben. Als erste Oper dieses neuen Schlages stellt Bücken Méhul's „Ariodant" von 1799 heraus. Alle Beispiele, die er aus dieser uns verwandten Oper anführt, zeigen eine Fülle von Talent und ernster Hingabe an das neue Ideal, aber freilich auch die Schwäche des ganzen Kreises, die seinem Ruhme die Dauer versagt hat, nämlich das Überwiegen einer wild erregten Rhetorik über das eigentlich poetische und eine zum Teil erhebliche Forcierung der einzelnen Talente. Cherubini, der bedeutendste Kopf des ganzen Kreises, hätte diese Mängel beseitigen können, aber er bringt nur Erinnerungs-, keine Leitmotive; die fieberhafte Unruhe seiner Kollegen war offenbar nicht nach seinem aristokratischen Geschmack.

Die Schreckensoper teilt Bücken in drei Untergruppen: Rettungs-, Räuber- und Revolutionsopern. Die dritte hat die tiefsten und nachhaltigsten Wirkungen gehabt, denn sie taucht bei der Revolution von 1830 in allerdings verminderter Form wieder auf. Es ist nach Bücken's Ausführungen klar, daß Auber's „Stumme" und Rossini's „Tell" keine ganz neue Ära eröffnen, sondern die letzten und wirkungsvollsten Ausläufer einer älteren sind. Spontini ist da weit selbständiger, obgleich auch er von der Revolutionsoper herkommt. Aber er sucht die Wahrheit nicht im ungebändigten Naturalismus, sondern hat noch einen Zug von antiker Größe, an dem freilich auch der Glanz des ersten Kaiserreiches beteiligt ist. Bei Scribe und Meyerbeer dient dieser nur noch als Staffage für eine weit mehr bürgerliche Dramatik, in deren Boudoirgeheimnissen und Liebeleien, konfessionellen und sozialen Gegensätzen sich deutlich der Geist des Julikönigtums offenbart.

Die letzten Kapitel behandeln die nachgluck'sche italienische Oper, wobei der Verfasser seltsamerweise bei Bellini haltmacht und Verdi überhaupt nicht mehr erwähnt, und die deutsche. Deren Leidensgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert wird auch hier mit der mangelhaften Leistung der Dichter erklärt, die Heroisches und Komisches so stillos vermischt habe, nur um dem Publikum zu gefallen. Und doch hätten auch der deutschen Oper die richtigen Dichter nicht gefehlt, wenn eben das deutsche Volk damals schon eine nachhaltige innere Fühlung mit dem musikalischen Drama gewonnen hätte. Aber man kennt die geheime oder offene Abneigung, der die neue Monodie überhaupt in Deutschland begegnete. Wir verdanken ihr in letzter Linie die Kunst S. Bach's, aber sie trug zugleich auch die Hauptschuld an dem raschen Welken unserer ersten Opernblüte. Mit Recht hebt Bücken die Versuche der Theoretiker Feind, Mattheson, Scheibe, Krause und Sulzer hervor, das Problem einer heroischen deutschen Oper zu lösen. Sulzer erblickt ihre festeste Grundlage in ihrer Verbindung mit dem „Nationalinteresse des ganzen Volkes", und diese deutsche Nationaloper ist dann kurz darauf von Wieland und Schweitzer ins Leben gerufen worden, freilich nicht ohne einen mehr oder minder starken Zusatz italienischen Blutes. Seltsam ist, daß die klassische Oper in dem Werke nur sehr kurz zu Worte kommt. Mozart z. B. wesentlich nur mit seinen opere serie, wogegen „Don Giovanni" und „Zauberflöte" trotz ihrer offenkundigen heroischen Züge kaum erwähnt werden. Beethoven wird mit seinem „Egmont" und seinen Opernplänen, aber nicht mit seinem „Fidelio" angeführt. Hier klafft entschieden eine Lücke in dem Buch.

Auch die romantische Oper wäre mit ihrem heroischen Ideal deutlicher von der klassischen abzutrennen gewesen. Der Hinweis auf ihre textliche Schwäche erforderte eine nähere Begründung, zumal da eine von E. Th. A. Hoffmann am schärfsten formulierte Forderung der romantischen Operntheorie die sinnvolle Verbindung eines literarisch wertvollen Textes mit einer wertvollen Musik betraf. Sie kreuzte sich freilich alsbald mit einer anderen, echt romantischen Errungenschaft, der zu Liebe C. M. v. Weber grundsätzlich von der Hoffmann'schen Theorie abwich, der „Stimmung". Nur auf diesem Wege ist das Rätsel der „Euryanthe" zu lösen. Es war allein die echt romantische, mittelalterlich-ritterliche Stimmung, die Weber alle Schwächen dieses Buches vergessen ließ, und gerade deshalb hätte das Werk in einer Geschichte der heroischen Oper eine eingehende Behandlung verdient. Der Verfasser bleibt hier allzusehr an Einzel-

heiten hängen, die an sich, wie z. B. die romantische Ader P. Winter's oder namentlich Schubert's Bedeutung für das Leitmotiv, treffend beobachtet sind, aber den Mangel an leitenden Gesichtspunkten doch nicht wettmachen.

Dagegen ist der abschließende Abschnitt über R. Wagner's Heroik bei aller Kürze trefflich gelungen. Bei der von ihm bewirkten „Brechung des aktiven Heroismus durch die Lebensverneinungsphilosophie" hätte vielleicht auch auf die beiden grundlegenden Seiten von Wagner's Persönlichkeit hingewiesen werden können, deren beständiger Gegensatz ihn zum großen Dramatiker gemacht hat, die Feuerbach'sche und die Schopenhauer'sche Seele in seiner Brust: die eine klammerte sich in heißer Lebensgier an die sinnliche Welt, die andere wendet sich ebenso drängend von ihr ab und sucht nach Befreiung in einer höheren, reineren Lebensform. Die künstlerische Form, in der sich dieser Konflikt abspielt, war das Wagner'sche Erlösungsdrama.

Alles in allem genommen, liegt hier ein Werk vor, das viel Neues und Wertvolles bringt und nach den verschiedensten Richtungen hin anregt, aber in seiner Problemstellung nicht ganz klar und in der Ausführung nicht gleichmäßig ist. H. Abert

Verlag Quelle & Meyer, Leipzig

Arnold Schering: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. Vierte veränderte Auflage. In: Wissenschaft und Bildung. 1924. 132 S. 8⁰. 1,60 M.

In der Reihe der kleinen musikästhetischen Handbücher mit überwiegend praktischer, instruktiver Tendenz steht dieses kleine Buch längst an sichtbarer Stelle. Es zeichnet sich vor vielen anderen dadurch aus, daß es von starkem, musikalischem Empfinden getragen wird, wenig theoretisiert und viel Beispiele bringt. Auch dieser neuen Auflage, welche stärkere inhaltliche Eingriffe vermeidet, ist der Erfolg der vorangegangenen zu wünschen. Dr. Hans Mersmann

Verlag B. G. Teubner, Leipzig und Berlin

Illo Peters: Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. 1924. 8⁰.

Die Verkettung der Musik mit der Naturwissenschaft ist der Gegenstand dieses in der mathematisch-physikalischen Bibliothek (Gemeinverständl. Darstellungen aus der Mathematik und Physik) erschienenen Bändchens. Aus dem großen Gebiet der allgemeinen Akustik sind Grundtatsachen (Ton und Klang, Tonleitern, Stimmung, Resonanz, Klangfarbe der Instrumente, Raumakustik) zusammengestellt und mit anregenden Einzelfragen vermischt. Auch der Rhythmus, die Notenschrift, die Harmonielehre und die Tonpsychologie werden trotz des beschränkten Raumes (das Bändchen umfaßt 33 Seiten) in den Kreis der Betrachtung gezogen. Infolge dieser knappen Formgebung, der Fülle des Stoffes und Schwierigkeit des Themas bleibt es meist bei sehr allgemein gehaltenen Erklärungen. Dem praktischen Musiker, der — nach dem Vorwort — über die zum Verständnis seines Instrumentes und Spieles notwendigen akustischen Grundbegriffe aufgeklärt werden soll, wird vor allem die zum großen Teil vorausgesetzte Wellenlehre fehlen. Die gebotene Erklärung der Tonbildung in Lippenpfeifen und Flöten — besonders das Entstehen der Luftbandschwingung — (eine Spaltung des auf der Oberlippe treffenden Luftbandes kommt nach den Arbeiten Wachsmuth's [1904] nicht in Frage) hätte den übereinstimmenden Ergebnissen zahlreicher neuer Arbeiten Platz machen müssen. Im Kapitel Raumakustik würde man vielleicht an Stelle der zahlreich aufgeworfenen Einzelfragen gern eine für Architekten wie Musiker gleich wichtige, sich auf neuere Arbeiten (Sabine und Michel) stützende kurze Zusammenstellung der physikalisch-raumakustischen Forschungsergebnisse finden; denn die den Physiker angehenden raumakustischen Fragen gelten als gelöst.

Dr. Erich Schumann

Drei Masken-Verlag, München

Kroll, Erwin: Hans Pfitzner. Bd XII der von Hermann Wolfgang v. Waltershausen hrsg. Sammlung: Zeitgenössische Komponisten. 1924. 8⁰. 250 S.

Die höchst merkwürdige und verwickelte Anlage des Kräftekomplexes, der unter dem menschlichen Namen Hans Pfitzner über die deutsche Erde wandelt (und nicht ohne Beschwer), macht die schriftliche Erfassung dieser Wesenszüge zu einem sonderlich gefährlichen Problem. Man muß mehr als „jede Note" von Pfitzner kennen, um zu wissen, „wer und was er eigentlich ist". Man muß vielmehr, wie der Verfasser dieses

guten Buches, sich mit offenen Augen in der Welt umgetan haben, will man das Fremdartige als Vertrautes erkennen und erklären. Das Erklären geht aber erfreulicherweise auch über das Gebiet unbedingter Gefolgschaft hinaus: es wird, zumal im Angesicht der ästhetischen Schriften des Komponisten, zur Kritik. Th. W. Werner

Verlag A. Pockwitz Nachf. Karl Krause, Stade

Sonderdruck aus dem „Stader Archiv 1924". Neue Folge. Heft 14. 1924.

Einen hübschen Beitrag zur Musikgeschichte deutscher Städte legt Otto Spreckelsen in dem Heftchen: „Die Stader Ratsmusikanten" vor. Er versucht, bereits im 13. Jahrhundert Spielleute in Stade nachzuweisen; doch liegen erst aus dem 17. Jahrhundert beweiskräftige Urkunden vor. Hundert Jahre später ringen die Stadtmusikanten schon um ihre Existenz und Ende des 18. Jahrhunderts sind von der einst sechs Mann starken Stadtmusik nur noch Trümmer anzutreffen. Durch Hinweise auf die Geschichte der Nachbarstädte Hamburg, Bremen und Lübeck gewinnt das gut geschriebene Heftchen an Wert. Lott

---

Berichtigungen

Im Jahrgang VI, S. 498 (Besprechung Bruckner-Abert) muß es heißen:
Zeile 10: „Satyros" statt „Tatyros".
„ 23: „durchchristeten Kunst" statt „durchgeisteten K.";
S. 499 (Besprechung Mozart-Abert):
Zeile 13: thematischen Entwicklung statt schematischen E.
„ 11 v. u.: „zur Einheit" statt „für Einheit".

Ausgegeben im April 1925.
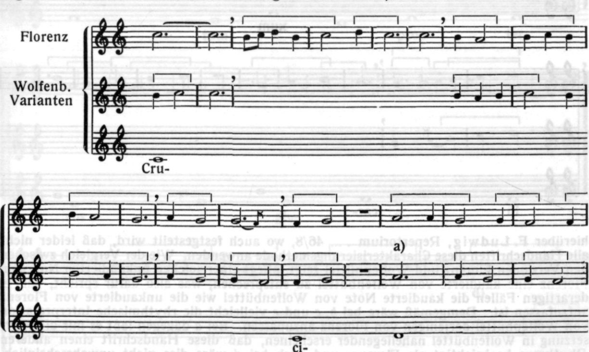
Für die Schriftleitung verantwortlich: Professor Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölfistr. 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Zum Crucifixum in carne
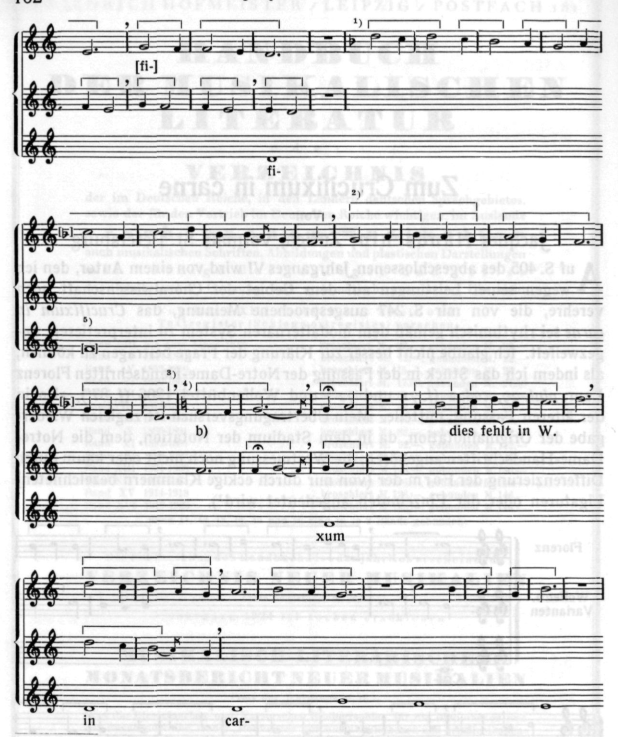
Von

Jacques Handschin, Zürich, vormals St. Petersburg

Auf S. 405 des abgeschlossenen Jahrganges VI wird von einem Autor, den ich wegen seiner Leistungen auf dem Gebiet der Choralwissenschaft hoch verehre, die von mir S. 247 ausgesprochene Meinung, das *Crucifixum in carne* sei rhythmisch gemäß dem modalternären System zu interpretieren, angezweifelt. Ich glaube nicht besser zur Klärung der Frage beitragen zu können, als indem ich das Stück in der Fassung der Notre-Dame-Handschriften Florenz Laur. *plut. 29, cod. 1* (*f. 71* und *71'*) und Wolfenbüttel 1206 (*f.* 87'), also in der älteren Fassung, mitteile. Mein Übertragungsversuch ist zugleich Wiedergabe der Originalnotation, da in dem Stadium der Notation, dem die Notre-Dame-Handschriften angehören, die Wertmessung noch nicht oder kaum durch Differenzierung der Form der (von mir durch eckige Klammern bezeichneten) Ligaturen oder der Einzelnoten angedeutet wird[1]).



[1]) Wenn ich in den Fällen $a-e$ in der Version Florenz auch solche 3 Noten durch eckige Klammern verbinde, von denen die 2 ersten Tonwiederholung ergeben und die erste also in der Handschrift außerhalb der Ligatur steht, so tue ich es ausnahmsweise, um anzudeuten, daß in diesen Fällen die erste Note zwar abgetrennt, aber zugleich unkaudiert geschrieben ist, — eine spezielle Schreibweise, die anzeigen soll, daß die Note normalerweise (wenn nicht die Tonwiederholung es verhinderte) mit den 2 folgenden ligiert wäre. Vgl.



hierüber F. Ludwig, Repertorium ... 46/8, wo auch festgestellt wird, daß leider nicht alle Handschriften diese Charakterisierungsmethode anwenden. Wie der Vergleich zwischen den Versionen Florenz und Wolfenbüttel zeigt, pflegt einer solchen unkaudierten Note von Florenz eine kaudierte von Wolfenbüttel zu entsprechen, was also dafür spricht, daß in derartigen Fällen die kaudierte Note von Wolfenbüttel wie die unkaudierte von Florenz aufzufassen ist. Demgemäß wäre bei *b*, *c* und *e* vielleicht die rhythmische Interpretation von Wolfenbüttel derjenigen von Florenz anzupassen. Bei *a* dagegen läßt es mir die Fortsetzung in Wolfenbüttel naheliegender erscheinen, daß diese Handschrift einen anderen Rhythmus beabsichtigt als Florenz; und auch bei *d* wäre dies nicht unwahrscheinlich.
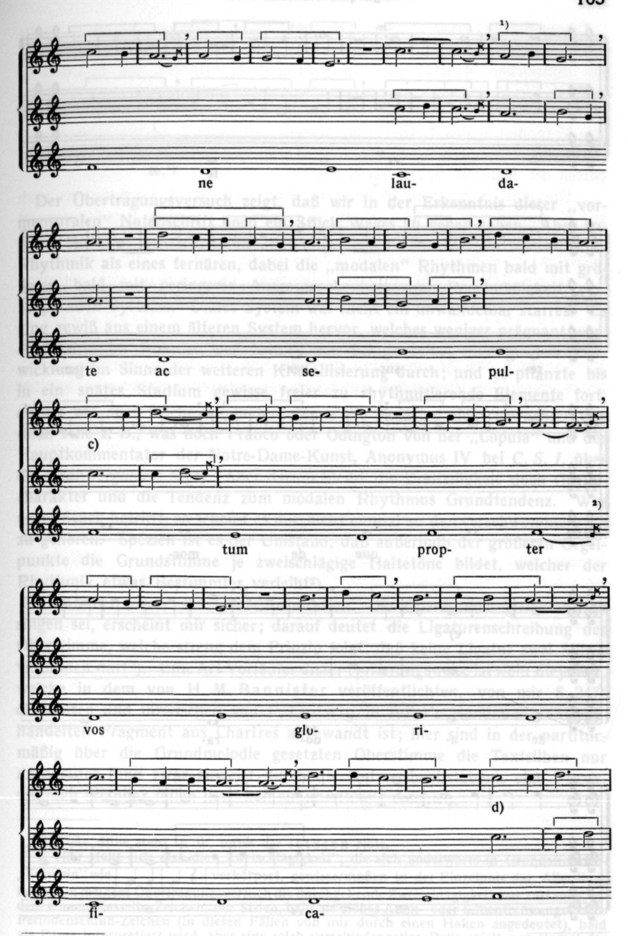
[1]) ♭ fehlt in W.

[2]) Das erste punctum der Ligatur ist graphisch etwas abgesondert, was aber wohl keine Bedeutung hat.
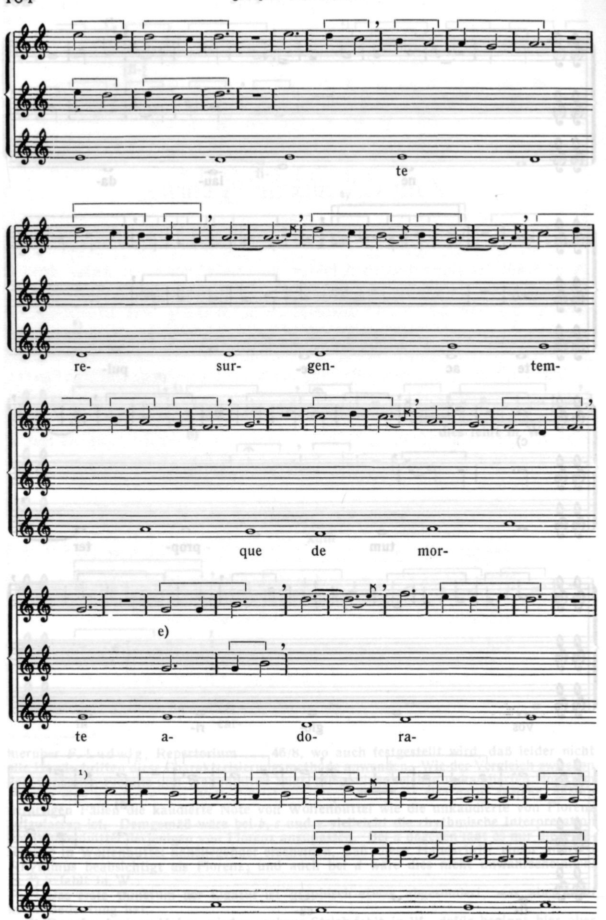
[3]) Der durch einen Haken wiedergegebene Strich fehlt in W., dafür beginnt hier aber eine neue Zeile.

[4]) ♮ fehlt in W.
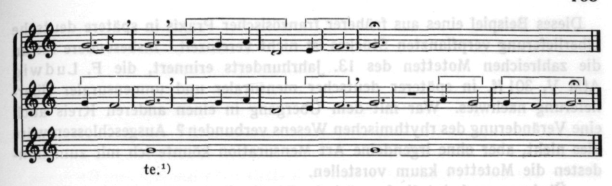
[5]) Note f steht nur in W.



[1] Das erste punctum der Ligatur steht graphisch etwas für sich.
[2] Plica fehlt in W.



[1]) In F. sind dies zwei unkaudierte Einzelnoten, in W. eine unkaudierte und eine kaudierte.



Der Übertragungsversuch zeigt, daß wir in der Erkenntnis dieser „vormensuralen" Notenschrift noch ein Stück Weges zu gehen haben. Aber zugleich bestätigt er, wie ich hoffe, den allgemeinen Charakter der Notre-Dame-Rhythmik als eines ternären, dabei die „modalen" Rhythmen bald mit größerer, bald mit geringerer Ausgesprochenheit und Regelmäßigkeit verkörpernden Systems. Dieses System war nicht ein unwandelbar starres. Es ging gewiß aus einem älteren System hervor, welches weniger prägnant war; es machte im Rahmen der Notre-Dame-Schule selbst eine gewisse Entwicklung im Sinne der weiteren Kristallisierung durch; und es pflanzte bis in ein spätes Stadium gewisse freier zu rhythmisierende Elemente fort, ebenso wie auch solche Feinheiten, denen die Notation nicht gewachsen war (man sehe z. B., was noch Franco oder Odington von der „Copula" und der Hauptkommentator der Notre-Dame-Kunst, Anonymus IV bei *C. S. I*, über die *modi irregulares* sagt). Aber darum bleibt die Dreiteiligkeit doch Grundcharakter und die Tendenz zum modalen Rhythmus Grundtendenz. Was unser Stück betrifft, so scheint es mir nicht einmal zu den verschwommensten zu gehören. Speziell ist es der Umstand, daß außerhalb der größeren Orgelpunkte die Grundstimme je zweischlägige Haltetöne bildet, welcher der Rhythmik etwas Bestimmtes verleiht[2]).

Daß bei dieser Art „Partiturnotation" die Oberstimme gleichfalls zu singen sei, erscheint mir sicher; darauf deutet die Ligaturenschreibung der Oberstimme, welche streng dem Prinzip folgt, daß keine Ligatur zwei Silben verbinden darf[3]). Eine Art Vorläufer dieser Notierungsweise ist wohl diejenige, welche in dem von H. M. Bannister veröffentlichten, von mir S. 247² erwähnten und inzwischen von F. Ludwig in Adler's Handbuch 143f. behandelten Fragment aus Chartres angewandt ist; hier sind in der partiturmäßig über die Grundmelodie gesetzten Oberstimme die Textsilben nur angedeutet (und zwar zumeist durch die Anfangsbuchstaben), eine Praxis, die man offenbar fallen ließ, weil sie überflüssig erschien.

---

¹) Diese Silbe steht in W. unter der letzten Note.

²) Hier stellt sich also die „Zweischlägigkeit", die sich anderwärts in Grundstimmen-„Formeln" wie | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 | verkörpert, gewissermaßen in der Einzelnote dar. Allerdings kommt in meinem Übertragungsversuch die durchgehende Zweischlägigkeit nur zustande, indem ein und dasselbe Zeichen, der Strich, bald als bloßes Atem- oder Silbentrennungs- oder Periodenschluß-Zeichen (in diesen Fällen von mir durch einen Haken angedeutet), bald als Pause interpretiert wird, aber eine solch verschiedenartige Rolle spielt nun einmal der Strich in dieser Art Notation.

³) Vgl. F. Ludwig, Repertorium . . . 49.

Dieses Beispiel eines aus früherer französischer Praxis in spätere deutsche Überlieferung verpflanzten Stückes ist nicht vereinzelt. Insbesondere sei an die zahlreichen Motetten des 13. Jahrhunderts erinnert, die F. Ludwig AfM V, 301 ff. in späterer deutscher mensuraler und unmensuraler Überlieferung nachwies. War mit dem Übergang in einen anderen Kreis auch eine Veränderung des rhythmischen Wesens verbunden? Ausgeschlossen wäre dies nicht, aber ohne irgendeine Art Mensuration könnte ich mir zum mindesten die Motetten kaum vorstellen.

Übrigens erscheint die französische Rhythmik des 13. Jahrhunderts auch auf Kompositionen anwendbar, die in Deutschland und in der Schweiz im 14. Jahrhundert entstanden sind. Man sehe z. B. die zwei (unmensural notierten) Engelberger Motetten-Tenores *Noster cetus* und *Fidus servus*, die F. Ludwig AfM V, 204 anführt (allerdings könnte man sich dieselben auch binär 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 | denken, doch wäre dies gleichfalls Mensuration).

Selbstverständlich berechtigt das Gesagte meiner Auffassung nach nicht zur Annahme, daß die mensurlose deutsche Notation des ausgehenden Mittelalters unter allen Umständen eine ternär mensurierende, mehr oder weniger modale Rhythmik verkörpern muß, sondern nur, daß sie dies unter Umständen tun kann.

Studien zur Musik des Mittelalters

Von

Heinrich Besseler, Göttingen

I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts

Das 14. Jahrhundert ist von allen Epochen der abendländischen Musikgeschichte am längsten terra incognita geblieben. Noch vor einem Menschenalter lag seine musikalische Hinterlassenschaft so gut wie unbekannt und ungesichtet in den Bibliotheken, die einzige umfangreichere Quelle hatte man in den leicht zugänglichen Theoretikernachrichten. Hier war Coussemaker's verdienstvolle Arbeit wieder bahnbrechend gewesen; der zweite und besonders der dritte Band seiner „Scriptores" (1867 und 69) vermittelten zum erstenmal eine zusammenhängende Kenntnis der Schriftsteller des 14. Jahrhunderts, die bis dahin aus den spärlichen Notizen und Veröffentlichungen bei Gerbert[1]) und Lafage[2]) nicht zu erlangen war. Coussemaker plante auch ein ausführliches Werk über die Musik selbst und ihre Quellen in der Art seines einflußreichen Buches über die vorhergehende Epoche[3]). Leider blieb es bei der Absicht. Obwohl schon 1869 als „im Druck" bezeichnet, ist seine „L'Art harmonique du XIVe siècle" nie erschienen und auch im Nachlaß — C. starb 1876 — fanden sich weder Manuskript noch Korrekturen[4]). Als Ergebnis seiner Arbeit liegt nur der Prospekt zu dem geplanten Werk vor, der 1869 unter dem Titel „Les harmonistes du XIVe siècle" ausgegeben wurde. Das Ausbleiben der Publikation war ein großer Verlust. Coussemaker kannte einerseits schon die meisten großen Quellen, die später von Fr. Ludwig und Joh. Wolf beschrieben wurden (von einigen italienischen wie London add. 29 987 und Florenz Panciat. 26 abgesehen) und darüber hinaus noch die wichtige Straßburger Handschrift, die 1870 verbrannte; zum anderen aber sah er das 14. Jahrhundert vom französischen Standort aus und gruppierte um diesen Mittelpunkt die anderen europäischen Schulen, nach seiner Ansicht die italienische, englische, deutsche und belgische. Ein solches Werk wäre

---

1) Scriptores 3, 1784.
2) Essais de diphthérographie musicale, 1864 (schon vorher separat Nicolai Capuani Compendium musicale, 1853).
3) L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, 1865.
4) Van den Borren in: Annales de l'Acad. Roy. d'Archéol. de Belgique LXXI, 7. sér. t. 1, 346 (1924).

ein kräftiges Gegengewicht gegen die spätere Bevorzugung der italienischen Trecentomusik gewesen, über deren Rolle noch heute vielfach Anschauungen im Umlauf sind, die sich mit dem Quellenbefund nicht vereinigen lassen. Wie kam es zu dieser Umstellung auf Italien? Coussemaker, der vom französischen Mittelalter ausging, fand nach seinem Tode ein Menschenalter lang keinen Nachfolger. Die Erforschung der mehrstimmigen Musik des Mittelalters ruhte auf dem Kontinent fast vollständig. Für das 14. Jahrhundert wurden nur die wertvollen Arbeiten Fr. X. Haberl's insofern von Bedeutung, als sie endgültig Baini's falsche Daten für Dufay berichtigten und für die Biographie seiner Vorgänger und Zeitgenossen wertvolles Urkundenmaterial beibrachten[1]). Dagegen blieb in Italien das Interesse am Trecento nach den kräftigen Anregungen in den Jahren der nationalen Einigung[2]) dauernd lebendig und hielt bei Musik- und Literarhistorikern auch die Kenntnis der musikalischen Quellen dieser Epoche wach[3]). Entscheidend war schließlich die klassizistische Grundtendenz schon lange vor der Jahrhundertwende — man vergleiche A. W. Ambros, unsern Renaissancehistoriker par excellence[4]) —, die dem Mittelalter entweder völlige Verständnislosigkeit oder bestenfalls kühle Objektivität entgegenbrachte. In Kunst- und Literaturgeschichte herrschten die Probleme der Frührenaissance; das französische 14. Jahrhundert galt in beiden Nachbarwissenschaften so gut wie einstimmig als die Verfallszeit.

Dies die Umrisse der Situation, aus der die musikgeschichtlichen Arbeiten über das 14. Jahrhundert entstanden. Joh. Wolf, dessen erste Veröffentlichungen in der Florentiner Zeitschrift „La Nuova Musica" erschienen[5]), war von vornherein dem italienischen Trecento zugewandt. Nach seinem Aufsatz über Florenz[6]), der durch die beigegebenen Musikbeispiele besonders wirksam wurde, zog er die französischen Quellen nur zu notationskundlichen und bibliographischen Zwecken heran[7]). Zur selben Zeit erschien eine Gesamtdarstellung des 14. Jahrhunderts von Fr. Ludwig, der an die Traditionen der älteren, vor allem französischen Mittelalterforschung anknüpft und nach dem gesamten Material die Entwicklung in Frankreich wie in Italien (wenn auch mit unverkennbar größerer Wärme im italienischen Teil) gleichmäßig

[1]) Wilhelm Dufay, VfM 1, 1885, S. 397 = Bausteine I; Die römische Schola cantorum etc., VfM 3, 1887, S. 189 = Bausteine III, 1888. A. Gastoué versucht Riv. mus. it. 11, 1904, 273 A den längst erledigten „älteren" Dufay noch einmal aufleben zu lassen. Es handelt sich nur um einen Lesefehler seinerseits, den Ludwig AfM 5, 1923, S. 221 A berichtigte.

[2]) Es seien nur erwähnt A. Cappelli, Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI, Bologna 1868; G. Carducci, Musica e poesia nel mondo elegante etc., zuerst in: Nuova Antologia 1870, Abdruck in: Studi letterari, 1874 und Opere 8, S. 299; ders., Cantilene e ballate, 1871, und Cacce in rima etc., 1896.

[3]) Vgl. R. Gandolfi, Illustrazioni di alcuni cimeli etc. 1892, die Einleitung dazu auch: Atti dell'Accad. del R. Istit. Mus. di Firenze, 30, 1892, S. 22—47; ders., Una riparazione a proposito di Francesco Landino, ib. 27, 1889, S. 58—71. Literarhistorisch etwa R. Renier in: Giornale storico della letterat. it. 22, 1893, 390.

[4]) Interessant sein warmer Hinweis auf das ital. Trecento: Gesch. d. Mus. 3, 1868 (² 1881) Buch III.

[5]) Jahrgang 1897, 1899 und 1901.

[6]) SIMG 3, 1902, S. 599—646.

[7]) Geschichte der Mensuralnotation 1—3, 1904.

zeichnet[1]). Obwohl schon hier die Grundlinien so entworfen sind, daß auch nach Bekanntwerden neuer wichtiger Quellen die jüngst vom selben Verfasser gegebene, leider noch gedrängtere Darstellung[2]) keine grundsätzliche Änderung mehr zu erfahren brauchte, wurde der Aufsatz (wohl wegen des Fehlens von Musikbeispielen) nicht immer genügend beachtet. Die bald einsetzenden Interpretationen hielten sich an die wertvollen, von Wolf veröffentlichten Beispiele, bei deren Auswahl leider nicht in erster Linie die musikgeschichtliche, sondern vielfach nur die notationstechnische Bedeutung maßgebend war, sowie an Theoretikerdaten. Eine dritte selbständige Darstellung des 14. Jahrhunderts brachte nur wenig später H. E. Wooldridge im Rahmen der Oxford History of Music[3]), doch blieb diese Arbeit trotz einiger erstmaliger Machaut-Editionen an Bedeutung hinter Wooldridge's erstem Band mit seinen wertvollen Proben aus der Florentiner Notre-Dame-Handschrift zurück[4]). Für die Quellenkunde des 14. Jahrhunderts sind somit Ludwig's Aufsatz von 1902, Wolf's Geschichte der Mensuralnotation und Ludwig's Ergänzungen dazu[5]) die einzigen ausführlichen Nachschlagewerke[6]).

Gerade die beiden letzten Jahrzehnte haben nun eine Reihe von wichtigen Handschriftenentdeckungen für das 14. und beginnende 15. Jahrhundert gebracht. Sie wiegen um so schwerer, als bis dahin die Quellen namentlich für die französische und englische Musikgeschichte äußerst spärlich flossen. Zu den Fragmenten von Cambrai, auf deren Bedeutung erst Ludwig 1923 hinwies, gesellten sich die wertvollen Handschriften von Ivrea und Apt, die Fragmente von Barcelona und Bologna; zu den späteren Quellen die umfangreiche Turiner Handschrift und eine Reihe von kleineren oder von Bruchstücken, letztere namentlich für die englische Musik des ganzen 14. Jahrhunderts in beträchtlicher Zahl, und schließlich traten auch Coussemaker's Auszüge aus dem verbrannten Straßburger Kodex wieder ans Tageslicht. Damit ist der Quellenbestand weit über den von 1904 hinausgewachsen und es scheint an der Zeit, ihn einmal im Zusammenhang wieder zu untersuchen. Die vorliegende Studie zielte ursprünglich nur auf die neuen Quellen ab, doch ergaben sich beim Vergleich so viele Aufschlüsse namentlich über die Fragmente des alten Bestandes, daß einige hier nochmals dargestellt, die übrigen Handschriften an ihrer Stelle kurz eingeordnet werden sollen[7]).

Die Musik bis zum Ende des 15. Jahrhunderts liegt uns in einer begrenzten Zahl zufällig erhaltener Handschriften vor, die ein einzelner (von der späteren Choralüberlieferung abgesehen) noch überschauen kann. Für das Zeitalter

---

[1]) SIMG 4, 1902/03, S. 16–69.
[2]) Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. v. G. Adler, 1924, S. 127–250.
[3]) The Oxford history of music, vol. 2, 1905, S. 1–125.
[4]) Ib. vol. 1, 1901.
[5]) SIMG 6, 1905, S. 597–641.
[6]) Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 1913 zählt einige der neuen Quellen auf, jedoch nur mit sehr summarischen Angaben. Kurze Bemerkungen über die Quellen finden sich auch bei Ludwig in Adler's Handbuch der Musikgeschichte.
[7]) Ich möchte nicht verfehlen, hier Herrn Professor Ludwig für zahlreiche liebenswürdige Mitteilungen aus seinem Handschriftenmaterial und sonstige Unterstützung herzlich zu danken.

des Druckes wäre das wohl nicht möglich. Ein Blick in Eitner's Bibliographie oder ein größeres Spezialverzeichnis lehrt, daß die Musikdrucke sich Jahr für Jahr und meist noch viel dichter folgen; die seit der Wende des 17. Jahrhunderts so häufigen nicht datierten Drucke ändern daran prinzipiell natürlich nichts. Die mittelalterliche Überlieferung gibt sich völlig anders. Zwischen den einzelnen Handschriften liegen manchmal Jahrzehnte, nur selten sind sie datiert, und oft genug sagt die Zeitbestimmung, die ja paläographisch mit einem gewissen Spielraum möglich ist[1]), Unwesentliches oder Irreführendes aus; Repertoire- und Handschriftenentstehung fallen nicht zusammen. Die mittelalterliche Handschrift ist stets eine zum persönlichen Gebrauch für einen Musiker- oder Bestellerkreis angelegte Sammlung, die mit ganz vereinzelten Ausnahmen (Adam de la Halle, Machaut, vielleicht auch Binchois in *Mü M*, vgl. S. 241) Werke verschiedener Komponisten, meist auch zeitlich oder räumlich nicht unmittelbar Zusammengehöriges vereinigt, sei es als faszikelweise nach und nach entstandene Gebrauchshandschrift, sei es als Kopie nach verschiedenartigen Vorlagen. Es fehlt das für die Zeit nach 1500 so bezeichnende ökonomisch eingestellte Zwischenglied: der Verleger, der die laufende Produktion vereinigt, den Geschmack der Zeit beobachtet und nach Möglichkeit das Zeitgemäße herausbringt. Petrucci's Entwicklung ist lehrreich: seine ersten Motetten- und Chansondrucke aus der Venezianer „gotischen" Periode sind unter diesem Gesichtspunkt nur mechanisch vervielfältigte Handschriften, deren Reichweite über ein halbes Jahrhundert zurückgeht. Erst mit den Fossombroner Drucken steht der moderne Verlegertypus vor uns, der das Veraltete sogleich fallen läßt, sich immer enger an das fortschreitende Schaffen anschließt, den einzelnen Meister, einen einzelnen Zyklus, schließlich jedes einzelne Opus sofort herausgibt. Der Inhalt des Druckes wird zunehmend eingeengt, während das Buch selbst zum gleichgültigen Exemplar einer Auflage herabsinkt[2]). Die historisch durchaus verständliche Gegenerscheinung hierzu ist das Bibliophilentum. In die beiden Gegensätze von Handelswert und Seltenheitswert hat sich eine ursprüngliche Einheit aufgespalten, die den Wesensunterschied von Handschrift und Druck ausmacht. Die Handschrift ist nur einmal da und hat ihren Wert als dieses individuelle Gebilde; nur so will sie auch bei der wissenschaftlichen Bearbeitung aufgefaßt werden. Daß die handschriftlichen Quellen eine „lockere", die Drucke dagegen eine „dichte" Reihe bilden, ist also nicht das zufällige Ergebnis unberechenbarer Umstände. Hätten wir auch die zehnfache Menge von Handschriften, am Charakter der Überlieferung würde sich nichts ändern.

Um die Struktur dieser Quellengattung schärfer zu fassen, sei zunächst

[1]) Vgl. dazu E. W. B. Nicholson in: Early Bodleian Music 1, 1901, VIII.

[2]) Hiermit soll nur das Gegensätzliche der Handschrift herausgehoben, nicht für den Notendruck eine geradlinige Entwicklung im angegebenen Sinne behauptet werden. Die deutschen Drucker des 16. Jahrhunderts z. B. zeigen vielfach ähnliche Züge wie Petrucci in seiner ersten Periode, im deutschen 17. Jahrhundert sind gewisse Strukturähnlichkeiten mit dem Mittelalter schon am starken Hervortreten der handschriftlichen Überlieferung bis zu J. S. Bach hin deutlich erkennbar.

kurz erwogen, wie sie uns zugänglich wird. Eine mechanische Fixierung von Klängen, etwa ein Phonogramm, ist ohne weiteres zugänglich: man braucht „nur" hinzuhören. Mit einer Handschrift dagegen muß der Bearbeiter „umgehen" können, und das nicht nur allgemein technisch, sondern auf Grund einer spezifischen Vertrautheit, wie sie der ursprüngliche Benutzer oder Schreiber in selbstverständlicher und unreflektierter Weise besaß. Wir werden mit der heutigen Musik zunächst dadurch vertraut, daß wir musikalische Vorgänge durch festgelegte Begriffe und Zeichen ausdrücken und umgekehrt die Bedeutung dieser begrifflichen und symbolischen Ausdrücke verstehen lernen. Die Notenschrift ist ein solcher symbolischer Ausdruckszusammenhang, der auf das musikalische Leben selbst zurückweist und mit ihm sich wandelt, nicht etwa ein technisches „Mittel zum Zweck", zu dessen Vervollkommnung ein Jahrhundert nach dem anderen seinen Beitrag geliefert hätte, in geradlinigem Fortschritt bis zur „heutigen Höhe". Die heutige Notenschrift entspricht vielmehr den Anforderungen einer ganz bestimmten musikalischen Epoche, deren Anfänge im 17. Jahrhundert liegen; mit der Melismenschreibung der Notre-Dame-Clausule etwa ist sie sinnvoll gar nicht zu vergleichen und somit auch nicht vollkommener als diese[1]). Um ihre Grenzen zu erkennen, braucht man sie nur neben eine Notierung wie die des 14. Jahrhunderts zu halten, deren etwa gleiche Stufe technischer Ausformung und Durchbildung erst einen Vergleich zuläßt[2]). Die übliche Umschrift jeglicher Musik in die heutige Notation mit ihrer einseitig klanglich angelegten Partituraufzeichnung, ihrem Taktstrichzwang, ihrer starren Individualisierung des Einzelwertes kann nur als für uns bequemste Form, niemals als vollgültiger Ersatz der Originalaufzeichnung angesprochen werden. Eine zweite Quelle für die Vertrautheit mit der heutigen Musik ist unser dauernder Umgang mit ihr. Nicht alles wird ausdrücklich formuliert und gelernt, es bleibt ein Rest von Selbstverständlichkeiten, die sich jedoch in der Aufzeichnung ebenfalls irgendwie niederschlagen: zu den begrifflichen und symbolischen Ausdrücken treten rein anschauliche hinzu. Je weniger das Musikleben mechanisiert ist, um so weniger besteht das Bedürfnis, alles in Beschreibungen und Definitionen niederzulegen. Man beklagt oft, daß die Theoretiker des Mittelalters gerade von den Dingen, die uns am interessantesten wären, so wenig reden. Trotzdem sind ihre Spuren nicht verloren gegangen, nur muß man sie nicht so sehr in der Sphäre des begrifflichen, als in der des anschaulichen Ausdrucks suchen, also in den Handschriften selbst.

Betrachtet man die erhaltenen planmäßigen Sammlungen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts (die vereinzelten Aufzeichnungen bleiben bei Seite) nur auf ihr Format hin, so ordnet sich das Material in mehrere zeitlich zusammenhängende Gruppen. Zunächst hat man die Notre-Dame- und die daran anschließenden ältesten Motettenhandschriften[3]): W_1 (21,5 × 15 cm),

---

[1]) Vgl. die Darstellung dieser „staunenswert genialen" Aufzeichnung bei Ludwig, Repertorium organorum etc. 1. 1, 1910, 42—54.

[2]) Vgl. Beilage V S. 248.

[3]) Ich benutze die Siglen Fr. Ludwig's, die AfM 5, 1923, S. 315 zusammengestellt und im Repertorium benutzt sind.

F (23,2 × 15,7), *Ma* (16,5 × 11), W_2 (18 × 13), ferner *MüA* (14,5 × 11) und *Mo* (19,2 × 13,6); in moderner Bezeichnung handelt es sich dabei um ein mittleres Oktavformat. *F* ist ein wenig größer, gehört aber nach anderen anschaulichen Merkmalen unverkennbar hierher; andere Handschriften, wie auch einige der nicht aufgeführten kleineren Sammlungen bleiben wiederum etwas unter dem Durchschnitt. Eine zweite Gruppe überliefert das Repertoire etwa seit der Mitte des 13. Jahrhunderts: *Ba.* (26,3 × 18,8), der jetzt verschollene, aber der Platzverteilung nach mindestens ebenso große Kodex *Cl*[1]), die ebenfalls verlorene Handschrift *Bes* (erhaltener Index 27 × 20) und die beiden etwas kleineren, aber wiederum nach anderen anschaulichen Merkmalen hierhergehörigen Handschriften *Reg* (ca. 20 × 14,8)[2]) und *Da* (21,5 × 16)[3]). Das hier charakteristisch auftretende Quartformat bleibt nunmehr die Regel für die planmäßigen Sammlungen aus dem 14. Jahrhundert. Die französischen Handschriften ebenso wie die italienischen zeigen ein Durchschnittsmaß von etwa 30 × 20 cm, die englischen sind weniger regelmäßig.

Gegen Ende des Jahrhunderts tritt mit der Foliohandschrift ein neuer Typus auf; das Fragment Bologna (36,2 × 26 cm), Chantilly (38,7 × 28,6), Turin (ursprünglich 39 × 28, 3), ferner Modena lat. 471 (41 × 30, 2), Bologna Univ.-Bibl. (40 × 29), Old Hall (41,6 × 27,6) und die beiden Cambrai-Handschriften (51 × 33,5 und 49,2 × 35). Diese Gruppe setzt sich jedoch nicht bis zu den gewaltigen Chorbüchern der Zeit um 1500 fort, da die Quellen der Dufay-Epoche (außer den vier genannten) das italienische und ältere französische Quartformat wieder aufnehmen, und zwar die Meß- und Motetthandschriften ebenso wie die Chansonssammlungen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt sich wieder ein schärferer Einschnitt, der in der spärlich überlieferten geistlichen Musik der sogenannten zweiten niederländischen Schule[4]) weniger hervortritt als in der burgundischen Chansonaufzeichnung. Hier verschwindet das bisherige Quartformat fürs erste gänzlich und wird von einer zierlichen Duodez- oder Klein-Oktavgröße abgelöst. Genannt seien nur die preziösen kleinen Chansonniers Pavia Univ. Bibl. 362 (15 × 10,5), Wolfenbüttel extravag. 287 (14,8 × 10,4), Dijon 517 (295) (17,5 × 12,5), Paris frç. 15123 (18 × 12), Kopenhagen Thott 8⁰ 291 (Klein-8⁰)[5]); ihnen schließen sich zahlreic e ähnliche Quellen an. Das Format nimmt der Vierstimmigkeit entsprechend bald wieder etwas zu. Erst aus dieser Zeit sind die eigentlichen Chorbücher erhalten, die das Zeitalter Josquin's bezeichnen.

[1]) Zur Literatur vgl. Ludwig, AfM 5, S. 196.

[2]) Die jetzigen Maße sind 22,6 × 12,7 für das verstümmelte Doppelblatt (vgl. AfM 5, S. 201); bei Berücksichtigung des Weggeschnittenen ergibt sich die angegebene Originalgröße.

[3]) Nach Mitteilung Prof. Ludwig's.

[4]) Außer den burgundischen Handschriften Brüssel 5557 und Rom Vat. Chigi C. VIII. 234 liegen nur deutsche und italienische Sekundärquellen vor: jüngere Trienter Gruppe, Rom Vat. Capp. Sist. 14, 51 u. a., Arch. di S. Pietro B 80, Monte Cassino 871 N. — Die Handschriften des Sixtinischen Kapellarchivs gehören jetzt ebenso wie die ehemal. Bibl. Chigi der B. Vatic., die alten Signaturen sind beibehalten. Dagegen bestehen die Archive von St. Peter und Cappella Giulia noch selbständig fort.

[5]) Die genauen Maße fehlen bei N. C. L. Abrahams, Descr. des mss. frçs. du m.-âge ... de Copenhague, 1844, S. 148.

Um diese Kurve von Handschriftenformaten zu deuten, müssen weitere anschauliche Charaktere herangezogen werden. Im allgemeinen ist die Musikhandschrift eine Anweisung auf Musiker, die aus ihr musiziert haben; Prunkhandschriften sind ganz vereinzelt und fallen, wie die große Fauvel-Handschrift oder der Squarcialupi-Kodex aus dem Rahmen des übrigen heraus. Bei der ersten Gruppe fällt auf, daß die meist sehr umfangreichen, aber kleinen Kodizes schwerlich dazu bestimmt waren, auf einem Pult frei aufgestellt zu werden. Meist muß man durch Auflegen der Hand die aufgeschlagene Seite geöffnet halten. Mehr als 3—4 Musiker konnten also nicht einsehen (eine Miniatur *W*$_2$ f. 31 zeigt drei aus einem Kodex singende Personen), und überdies hat die hier überlieferte Solistenkunst[1]) eine eigentümliche Unabhängigkeit von der Aufzeichnung. Es wurde vielfach, vielleicht überwiegend auswendig musiziert, das beweist die Motettenschreibung der Handschriften in Quadratnotation. Die Stimmen folgen einander ohne Rücksicht auf gleichzeitige Lesbarkeit, oft steht das Triplum auf dem Recto, der Schluß des Motetus mit dem Tenor auf dem Verso desselben Blattes. Man könnte annehmen, für die Ausführung seien einzelne Stimmen ausgeschrieben worden. Da sich aber die Handschriftenanlage gerade in dieser Hinsicht bald charakteristisch ändert, wird man mit mehr Recht die Tatsache als einen Grundcharakter jener Musik deuten. Als solcher ist sie wohl zu beachten.

Die Handschriften in Mensuralnotation bringen eine für die gesamte Folgezeit grundlegende Neuerung: sie bilden das Lesefeld aus. Bei der Partiturschreibung der Organa und Konduktus war das gleichzeitig Erklingende von selbst gleichzeitig lesbar. Bei den Motetten drückt sich nun das Eigengewicht der Einzelstimme ebenso wie ihre Einordnung in den Zusammenklang anschaulich in der neuen Kolumnenschreibung aus. Zugleich wächst die Handschrift zu einem handlichen Quartformat bei abnehmender Dicke, so daß sie jetzt in aufgeschlagenem Zustand bequem hingestellt werden kann. Sie wird zum Mittelpunkt der Aufführung, zum Symbol dafür, daß die Musik ihren Schwerpunkt in sich selbst trägt[2]). Das Lesefeld umfaßt zunächst eine einfache Seite, Triplum und Motetus erheben sich in zwei Kolumnen über dem kurzen Tenor. Ist er voll textiert, so steht er in einer dritten Spalte gleichwertig neben den Oberstimmen (*Ba* f. 31'—34). Sucht man nach dem ersten Auftreten dieser charakteristischen Anordnung, so stößt man auf die Handschrift *Mo*, deren 7. und 8. Faszikel mit ihrem neuen Repertoire auch sogleich die neue Schreibung zeigen[3]). Nach welchen Gesichtspunkten man auch vorgeht, immer wieder tritt der neue Stil des Petrus de Cruce als die entscheidende Wende entgegen[4]). Die Aufzeichnung mehrstimmiger Musik hat damit für

---

[1]) Vgl. Ludwig in: Riemann-Festschrift 1909. S. 201.

[2]) Vgl. P. Aubry, Cent motets du XIIIe siècle 1, 1908 als Beispiel dieser Handschriftengruppe, ferner die Tafeln X und XII in Bd. 3.

[3]) Vgl. die Originalnotation bei Coussemaker, L'art harmonique 1865, Nr. 10—13, 16, 19, 21—25, 27, 28, 34—36, 38—41. Das für die Mensuralnotation charakteristische Lesefeld findet sich schon in den alten Faszikeln von *Mo*, jedoch noch nicht (außer in den 4st. Werken des 1. und 2. Fasz.) mit der seit *Mo 7* traditionellen Kolumnenschreibung.

[4]) Vgl. Ludwig in Adler's Handbuch. S. 219—222.

lange Zeit ihre typische Form erreicht, im 14. Jahrhundert findet sich eine so tiefgreifende Umwälzung nicht wieder. Man geht jetzt darauf aus, das Lesefeld zu vergrößern. Die doppelspaltige Schreibung hält sich noch lange, z. B. in *Ca B*, Teilen von *Iv*, bei Machaut[1]); mehr und mehr schreibt man aber jetzt auf Doppelseiten statt auf einfachen. Gewöhnlich steht das Triplum links, der Motetus rechts, die Begleitstimmen verteilen sich auf den freien Raum. Daß die Handschriften gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu einem Folioformat anwachsen, ist leicht zu deuten: die klare Lesbarkeit der immer komplizierteren Aufzeichnung verlangt möglichst großen Raum. Man lasse ein Schriftbild aus Kodex Chantilly oder Turin auf sich wirken[2]) — aus dieser Überladenheit mit Ausdruckssymbolen spricht eine altgewordene Kunst mit hemmungslos differenzierter Technik. Welch ein Gegensatz zu einem Schriftbild aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts![3]) Man kann sich die Musiker kaum anders denken als breit in Positur gesetzt vor dem mächtigen Kodex, mit gespannter Aufmerksamkeit Note für Note ablesend. Daß dies Chormusik sei, wird niemand ernsthaft behaupten. Es sollte also auch nicht die irreführende Bezeichnung „Chorbuch" für derartige Handschriften gebraucht werden. Nicht einmal aus den relativ einfachen Aufzeichnungen in Modena lat. 471 oder dem Old Hall-Kodex hätte ein größerer Chor singen können, die Noten sind dort von derselben Größe wie in den Quarthandschriften (Höhe der Systeme ca. 1,6 cm.)[4]) Erst eine viel spätere Zeit schafft sich für ihre Chormusik auch den neuen Handschriftentypus mit weithin sichtbaren Noten und einer Systemhöhe von oft 5 cm und darüber.

Ein Vergleich der Schriftsymbole bestätigt die gewonnene Abgrenzung; sie stimmt genau überein mit der Verbreitung der schwarzen Mensuralnotation, die sich mit denselben Übergangsterminen von der Zeit der Quadratnotation[5]) bis zur neuen weiß-schwarzen Schreibung erstreckt. Hier ergibt sich nun auch eine zuverlässigere Gliederung des Materials. Zunächst hebt sich eine Gruppe ab, bei der die rhythmische Bewegung im Wechsel von Longa und Brevis verläuft. Auch die Motetten im Petrus de Cruce-Stil wird man mit Rücksicht auf die Bildung der Unterstimmen hier einordnen[6]). Zu Anfang des 14. Jahrhunderts beginnt mit den jüngeren Fauveleinlagen (1316) eine neue Gruppe, charakterisiert durch die Brevis-Semibrevis-Rhythmik (die Semibrevis als Bewegungseinheit). Unter stetiger Verlangsamung des Tempos der Grundwerte läßt sie sich bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein ver-

---

[1]) Ein Faksimile aus Paris frç. 1584 bei Wolf, Mus. Schrifttafeln 41/42.

[2]) Vgl. Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 1913, zu S. 365, für Turin ib. S. 368 und 373. Auch die Doppelseite Mus. Schriftt. 30/31 gehört hierher, dagegen enthält *Ch* f. 11' (Schriftt. 100) und f. 12 (Aubry, Les plus anc. monum. etc. 1905, pl. 22) spätere Nachträge. Vgl. auch Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation 2, Nr. 64 und 65. Modena lat. 568 bleibe als italienische Handschrift hier bei Seite.

[3]) Etwa Mus. Schriftt. 3 und 22, oder Aubry, Cent motets 3, pl. VI, VIII, IX usw.

[4]) Über *BU* und *Ca 6* und *11*, die hier auszunehmen sind, vgl. S. 242.

[5]) Diese Bezeichnung scheint mir vorläufig trotz ihrer Farblosigkeit den Vorzug zu verdienen, da der Terminus „Modusschrift" (A. Michalitschke, Theorie des Modus, 1923, S. 40, und J. Handschin ZfM 6, 1924, S. 548 A2) Unbewiesenes voraussetzt: daß aller so aufgezeichneten Musik auch modale Rhythmik innewohne.

[6]) Vgl. Ludwig in Adler's Handbuch, S. 220.

folgen. Etwa mit G. de Machaut's Spätzeit, endgültig aber bei seinen Schülern und Nachfolgern, also im letzten Drittel des Jahrhunderts ist an Stelle der Semibrevis die Minima Deklamations- und Bewegungseinheit geworden. Dieses Aufrücken neuer Notenformen in die Rolle von Grundwerten ist kein bloßer morphologischer Wechsel, sondern Ausdruck einer Umbildung der gesamten musikalischen Technik. Es diene hier nur als leicht festzustellendes Kennzeichen; die Notierung gehört übrigens in den verschiedenen musikalischen Gattungen nicht immer demselben Stadium an. Die Bewegung in Minima-Einheiten bleibt bis ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts hinein herrschend. In den 1420er Jahren tritt jedoch eine Rückbildung ein, und zwar scheinen zuerst Dufay und Binchois in ihren Chansons wieder die Semibrevis-Bewegung zu bevorzugen. Hier sondert sich also eine vierte Quellengruppe ab, die bis zum Ende der schwarzen Notation reicht[1]). Beim Ersatz der schwarzen durch die „weißen" Noten ist die Semibrevis Bewegungseinheit und bleibt es von dort an, wenn auch mit gewissen Schwankungen, bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

In dieser ersten zeitlichen Gliederung der Quellen, zu der eine solche nach Ursprungsländern hinzukommt, sei nun die einzelne Handschrift nach ihrem inneren Aufbau betrachtet. Der jetzige Zustand der Quelle tritt für die kritische Bewertung in den Hintergrund, geringe Fragmente sind uns unter Umständen wertvoller als mancher vollständig erhaltene Kodex aus besser bekannten Zeiten. Entscheidend ist das Verhältnis der Handschrift zum schöpferischen Ursprung ihres Inhaltes, wobei vor allem die Anlage der Handschrift ins Gewicht fällt: ordnet sie ihren Inhalt, und nach welchem Prinzip? Die einzelnen Epochen zeigen hierin Unterschiede, die wertvollen Einblick in die Musikanschauung gewähren. Die französischen mehrstimmigen Sammlungen ordnen im Gegensatz zu den Trouvèrehandschriften, so weit bis jetzt erkennbar, nirgends nach Komponisten, während in Italien gerade dieses Prinzip im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert sehr beliebt ist. In Frankreich herrscht im allgemeinen eine sachliche Ordnung. Die Notre-Dame-Handschriften trennen zunächst die großen Gruppen der Organa, Konduktus und Motetten voneinander, wobei im einzelnen mannigfache interessante Zusammenlegungen vorkommen. In sich sind die Gruppen dann wieder nach Stimmenzahl, die Organa mit den Clausule und ältesten Motetteneinlagen nach der liturgischen Folge, die selbständigen Motettensammlungen mitunter alphabetisch nach Motetusanfängen geordnet[2]). Im 14. Jahrhundert bilden in Frankreich und Italien (hier neben der Komponistenordnung) die Kompositionsgattungen das wichtigste Prinzip; Reihenfolge und Einzelheiten geben dabei mannigfache Aufschlüsse. Es liegt auf der Hand, daß eine geordnete Handschrift, besonders wenn das Ordnungsprinzip kein mechanisches ist, auf einen Sammler oder Musikerkreis

[1]) Über die Umschriften dieses Repertoires in weiße Notierung, die mit einzuschließen sind, vgl. S. 243 f.

[2]) Die Belege stets in Ludwig's Repertorium bei Beschreibung der einzelnen Handschriften.

zurückgeht, der mit der betreffenden Musik wohlvertraut war und zu den musikalischen Zentren (von deren Zahl und Ausdehnung man sich wohl keine übertriebenen Vorstellungen nach modernen Verhältnissen machen darf) mindestens enge Beziehungen unterhielt. Die Untersuchung zeigt, daß der Aufbau einer Handschrift um so ungeordneter wird, je weiter sie von ihrem musikalischen Zentrum räumlich entfernt ist. Jede große Sammlung läßt sich also hiernach schon vor näherer Untersuchung des Inhalts bewerten. Die musikalische Überlieferung selbst kann auch in peripheren Quellen gut sein, in Fragen der Chronologie und Repertoirezusammensetzung wird man sie nur mit Vorsicht benutzen. Neben der Anlage der Handschrift ist für die Erkenntnis des Wertes ihre Bestimmung zu beachten. Gebrauchshandschriften, deren Ausstattung sich meist in bescheidenen Grenzen hält, sind für die Herstellung eines kritischen Textes von besonderem Wert, zumal wenn sie durch Verbesserungen im Text und nachgetragene Stücke auf sachverständige Benutzung schließen lassen. Prunkvolle Handschriften dagegen, die für vornehme Besteller oder, wie es bei den spätburgundischen Chansonniers manchmal den Anschein hat, als Modeartikel in Mengen hergestellt wurden, bieten durchaus nicht immer die beste Überlieferung.

Eine kritische Bibliographie in diesem Sinne bietet die Voraussetzung für die nächste Stufe der methodisch fortschreitenden Quellenuntersuchung (die jedoch hier nicht angestrebt ist): sie hat die Zufälligkeit der Überlieferung zu überwinden. Erst wenn durch Vergleich des gesamten überlieferten Inhalts nach bestimmten Gesichtspunkten das musikalische Repertoire selbst mit all seinen Verflechtungen, zeitlichen und örtlichen Abwandlungen herausgearbeitet ist, läßt sich die Dynamik der historischen Verläufe schärfer fassen. Man erkennt die entscheidenden Durchbruchsstellen, das Versanden der Tradition, die Lebensdauer und Intensität einzelner Richtungen, gewisse Bestimmtheiten des Musiklebens, z. B. ob die einzelnen Kreise sich streng an eine kanonische Form des Werkes halten oder selbst daran mitarbeiten und es ihrem Geschmack anpassen. Die einzige Repertoireuntersuchung dieser Art ist Fr. Ludwigs Repertorium, das die mehrstimmige Kunst des 13. Jahrhunderts (außer den Konduktus) bis zum „Roman de Fauvel" und ihre stilistischen Ausläufer in England, Deutschland und Italien verfolgt[1]). Wir beginnen daher gleich mit der zweiten Gruppe der oben gewonnenen Einteilung, deren älteste Überlieferung die neuen Fauvel-Motetten bilden.

Bekanntlich ist in der Pariser Fauvel-Handschrift f. frç. 146 (*Fauv*) eine wohl sicher aus dem Jahre 1316 stammende Fassung dieses weitverbreiteten, 1310 und 1314 entstandenen Romans erhalten, für uns von besonderem Wert durch die zahlreichen Musikeinlagen, die Chaillou de Pesstain, wahrscheinlich ein hoher Hofbeamter in Paris, dem Roman des Gervais du Bus u. a. einfügte[2]). Es ist noch die Spur einer zweiten musikalischen Fauvel-Handschrift

---

[1]) Für den noch ausstehenden zweiten Teil vgl. den Aufsatz „Die Quellen der Motetten ältesten Stils", AfM 5, 1923.

[2]) Le Roman de Fauvel publ. par A. Långfors (Soc. des anc. textes frçs.), 1914—1919, S. 135—138. Zur Literatur vgl. Ludwig, AfM 5, S. 278.

erhalten, die 1411 der Bibliothek Karls VI. gehörte: „Un livre de Torchefauvel, historié et noté (mit Miniaturen und Musik), bien escript de lettre de forme. Commenc. *Benedicite Domino.* Fin: *vous ay dame*...“[1]) Dieser Anfang kommt in der Interpolation von 1316 nicht vor, dagegen beginnt eine Doppelmotette des 13. Jahrhunderts, *Da* Nr. 11, in beiden Oberstimmen mit denselben Worten (Tenor *Aptatur*)[2]). Es bestand also noch eine andere Bearbeitung des Romans mit anderen Musikeinlagen. Die überlieferte Fassung enthält 23 „motez a trebles et a tenures“, also 3- (oder 4-)stimmige und 10 2-stimmige Motetten[3]). Bei den letzteren überwiegt noch der alte Stil, nur zwei von ihnen (M_2 3 und 8) zeigen die Rhythmik des 14. Jahrhunderts. Dagegen gehören über zwei Drittel der dreistimmigen Motetten, nämlich 17, dem neuen Stil an, als dessen Kennzeichen die Bewegung in Semibreven dienen kann. Als Bildungsprinzip läßt sich stets Isorhythmie feststellen. Es handelt sich um M_3 1—10, 12—14, 16, 18, 20, 22. Acht von diesen und Nr. 3 der zweistimmigen Motetten sind auch in Übertragungen zugänglich. Besonders hervorzuheben ist, daß alle neuen Motetten sich in einem zweiteiligen Rhythmus bewegen, in späterer Bezeichnung: tempus imperfectum mit prolatio maior. Die Tatsache ist bekannt[4]), die Folgerung aber noch nicht deutlich genug gezogen worden. Das Auftreten des zweiteiligen Rhythmus war eine der Hauptfragen, die die Diskussion der Ars nova beherrschten. Es bleibt H. Riemann's Verdienst, durch entschlossenen Zugriff diese Epoche erst dem allgemeinen Interesse erobert zu haben; seine Aufstellungen im einzelnen erweisen sich freilich großenteils als unhaltbar[5]). Zunächst der angebliche Vorrang der italienischen Notenschrift- und Musikentwicklung zu Beginn des Trecento. Eins der verhängnisvollsten Daten war die Jahreszahl 1274 für das „Lucidarium“ des Marchettus von Padua und die daraus abgeleitete Ansetzung des „Pomerium“ auf 1309. Die Daten sind falsch, wie Ludwig zuerst nachwies[6]); beide Traktate sind zwischen 1309 und 1343, während der Regierung Roberts von Neapel entstanden. In der einzigen Quelle, die das Datum 1274 überliefert, der Ambrosiana-Handschrift D 5 inf., ist es zwischen Schlußwort und Explicit mit modernen Ziffern auf eine freigebliebene Zeile gesetzt, während im Kontext die üblichen gotischen Formen (7 = ∧, 4 = 8) benutzt sind. Da die heutige 7 erst in Drucken zum erstenmal begegnet[7]), handelt es sich um einen bedeutungslosen Zusatz frühestens aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Es liegt also nicht der mindeste Anlaß vor, die französische Ars nova-Theorie von der italienischen abhängig zu machen. Keiner

---

[1]) L. Delisle, Recherches sur la librairie de Charles V 2, 1907, Nr. 1194.

[2]) AfM 5, S. 203. Für dominus ist wohl domino zu lesen.

[3]) Verzeichnis bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, S. 41—42. Ich numeriere der Kürze halber die Motetten M_3 1—23 (die ohne Musik überlieferte f. 5' als 4a) und M_2 1—10.

[4]) Zuerst Ludwig, SIMG 6, 1905, S. 625. Vgl. auch Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, S. 277ff.

[5]) Trotz der neuen Gesamtdarstellung der Epoche in Adler's Handbuch, S. 228ff. scheint es nicht überflüssig, die gesamten Argumente auch im einzelnen einmal nachzuprüfen.

[6]) AfM 5, S. 289 A 2.

[7]) J. Tropfke, Geschichte der Elementarmathematik[2] 1, 1921, S. 29.

der ältesten französischen Traktate erwähnt auch nur mit einem Wort italienische Theorie oder Praxis, wohl aber umgekehrt Marchettus, dessen Autorität Franco ist, die französische.

Wie äußerst zweifelhaft für diese Zeit überhaupt jeder tiefergehende künstlerische Einfluß Italiens, das in den Tagen Dante's eben zur geistigen Selbständigkeit erwacht war, auf das traditionsgesättigte Frankreich erscheinen muß, lehrt schon ein Blick auf die Richtung der kulturellen Ausstrahlungen zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Es ist nicht nur die Provence, mit der Oberitalien seit den häretischen Bewegungen des 12. und 13. Jahrhunderts, vor allem aber durch die Trobadors in engster Verbindung steht[1]), sondern auch nordfranzösische Sprache und Literatur, Baukunst und Plastik gewinnt im Laufe des 13. Jahrhunderts immer stärkeren Einfluß auf Italien[2]). Eine große Zahl französischer Epen war dort bekannt und wurde in der Originalsprache kopiert, ebenso verbreitete sich eine Flut von französischer belehrender, erbaulicher und Unterhaltungsliteratur bis tief hinunter nach Florenz und Siena, zwei toskanische Bearbeitungen des Rosenromans sind uns erhalten, eine Reihe von Italienern des späteren 13. Jahrhunderts, unter ihnen Dante's Lehrer Brunetto Latini, schrieben selbst französische Prosawerke. In dem Zeitraum von etwa 1230—1350 war das Französische in Oberitalien Literatursprache, die jeder Gebildete verstand[3]). Nur so wird es erklärlich, daß die ober- und auch die mittelitalienische Trecentomusik immer stärker unter den Einfluß der französischen geriet, so sehr, daß z. B. im Kodex Modena lat. 568 von italienischen Musikern weit mehr französische als italienische Texte komponiert erscheinen und die beiden größten erhaltenen Sammlungen französischer weltlicher Musik kurz vor 1400, Chantilly und Reina II. Teil, von Italienern kopiert sind. Auch im 13. Jahrhundert fehlt es nicht an musikalischen Zeugnissen für den französischen Einfluß. In den Aufzeichnungen eines Bologneser Juristen liest man von den „*domini orbi, qui vadunt in curia communis Bononiensis et cantant de domino Rolando et Oliverio*“[4]), ähnliches ist aus Mailand überliefert[5]); in Bologna wird 1288 verfügt, „*ut cantatores Francigenorum in plateis Communis ad cantandum omnino morari non possint*“[6]). Unter den von Salimbene erwähnten Musikstücken befinden

[1]) Im 13. Jahrhundert blüht die provenzalische Lyrik viel mehr in Italien als in ihrem Ursprungsland, die meisten erhaltenen Trobadorhandschriften stammen von italienischen Schreibern. Vgl. auch K. Voßler, Die göttliche Komödie 2. 1, 1908, S 634ff.

[2]) Über die französische Architektur, deren Haupteinfluß zu dieser Zeit unter den Anjous in Unteritalien wirksam ist, vgl. C. Enlart, Origines françaises de l'architecture gothique en Italie (Bibl. éc. frç. d'Athènes et de Rome 66) 1894, bes. 21ff. — Zum Dugento mit geistesgeschichtlicher Tendenz E. Rosenthal, Giotto, 1924, bes. Kap. 2 und 3.

[3]) Die Belege bei P. Meyer, De l'expansion de la langue française en Italie pend. le m.-âge in: Atti del Congr. internaz. di scienze stor. Roma 1903, vol. 4, 1904, S. 61—104. Vgl. auch Voßler a. a. O., S. 629 ff.

[4]) N. Tamassia in: Atti e mem. della R. deput. di st. patria p. le prov. di Romagna, 3. serie, vol. 12, 1895, S. 375.

[5]) P. Rajna, Il teatro di Milano in: Archivio stor. Lombardo 14, 1887, S. 5ff.

[6]) Tamassia a. a. O. — Vgl. auch ein lat. Gedicht mit ähnlichen Nachrichten bei Fr. Novati, Attraverso il medio evo, 1905, S. 298 und die Erwähnung eines *francigena cum giga* und seines *socius* 1204 in Rom bei Wolfger von Ellenbrechtskirchen (ed. J. Zingerle, Reiserechnungen W.s v. E. 1877, S. 27).

sich eine Motette und mehrere andere lateinische Texte des Pariser Kanzlers Philipp[1]). Daß die Motettenkunst der Notre-Dame-Schule und ihrer Fortsetzer auch in Italien bekannt war, zeigen drei erhaltene Handschriften aus den Kreisen der Laudi-Bruderschaften des 14. Jahrhunderts[2]). Nichts deutet dagegen darauf hin, daß zu Anfang des Jahrhunderts eine nennenswerte rein italienische Mehrstimmigkeit existiert hätte. Die Angabe, Casella habe Lemmo's Kanzone „Lontana dimoranza dogla" komponiert, dürfte eine Humanistenfälschung sein[3]). Casella's „Amor che nella mente mi ragiona", von Dante (Purgatorio 2,112) erwähnt, ist kein Madrigal[4]) und war allem Anschein nach nur einstimmig, da die mehrstimmige Bearbeitung einer derart ausgedehnten Dichtung (5 × 18 Verse) im Trecento weder Fortsetzung noch Gegenstück hätte. Die erste sichere Erwähnung mehrstimmiger Madrigale findet sich bei Antonio da Tempo (1332)[5]) und erst aus den vierziger Jahren stammen die ersten datierbaren Werke von Giovanni und Jacopo[6]). Daß noch unbekannte Meister von Rang vorausgegangen sein sollten, ist mit Rücksicht auf den Stil der ältesten Madrigale wie auf die gute Überlieferung unwahrscheinlich[7]). Was die Formen betrifft, so ist für die Caccia jetzt der französische Ursprung nachgewiesen[8]), für die Ballade die Abhängigkeit vom Virelai formal und stilistisch von vornherein gegeben — den französischen Balladenstil vom italienischen herleiten wollen, hieße die Tatsachen geradezu auf den Kopf stellen — und es bleibt als rein italienische Gattung nur das auf den Konduktussatz zurückweisende Madrigal. Was Riemann als eigentliche Errungenschaft der italienischen Trecentokunst ansah, die instrumental begleitete Monodie, ist gerade das Französische an ihr. Neuerdings bricht sich auch die (von Ludwig stets vertretene) Anschauung Bahn, daß selbst die melismenreichen Madrigale sowohl wegen ihrer stilistischen Abkunft wie im Hinblick auf spezifisch italienische Musiktendenzen sehr wohl als Vokalmusik zu deuten sind[9]). Solange also nicht neue und gewichtige Argumente beigebracht werden, kann Florenz in keiner Weise als Ursprung der Ars nova gelten, sofern man darunter die französische, in Machaut's Balladenstil gipfelnde weltliche Musik versteht. Daß die italienische Musik sich diesen Namen beigelegt hätte, ist nicht bekannt. — Durch diese entwicklungsgeschichtlichen Bemerkungen wird die Selbständigkeit, mit der französische Anregungen in Italien ausgestaltet wurden, natürlich nicht berührt.

---

[1]) Vgl. Ludwig, Repertorium 1. 1, S. 247ff.

[2]) Ludwig in: SIMG 4, S. 31f. und AfM 5, S. 297—301.

[3]) Nach Ludwig, AfM 5, S. 298 A.

[4]) Wie Riemann, Handbuch der Musikgeschichte[2] 1. 2, 1920, S. 308 anzunehmen scheint. Vgl. den Text unter Dante's Kanzonen.

[5]) Trattato delle rime volgari ed. G. Grion, 1869, S. 139f.

[6]) Die spärlichen Nachrichten über mehrstimmige Musik in Italien während des 12. und 13. Jahrhunderts bei Ludwig, AfM 5, S. 297 A 1.

[7]) Ludwig in Adler's Handbuch, S. 239.

[8]) Vgl. unten S. 193 unten.

[9]) Ludwig in: SIMG 4, S. 60f. und Adler's Handbuch, S. 238. Vgl. das originelle, in Voraussetzung und Einzelheiten freilich höchst anfechtbare Buch von E. Wolff und C. Petersen, Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart, 1923, S. 77 und R. Ficker, ZfM 7, 1925, S. 207ff., wo jedoch beidemal die fundamentale Bedeutung des französischen Balladenstils übersehen wird.

Die erwähnten 19 Fauvel-Motetten bilden die erste erhaltene Sammlung von Werken des neuen französischen Stils. Der Schwerpunkt des nächsten vollständigen Kodex liegt bereits über eine Generation später, so daß hier eine empfindliche Lücke in der Überlieferung besteht. Kurz nach der Fauvel-interpolation setzt die Systematisierung und literarische Darstellung der neuen Kunst in einer Reihe von Traktaten ein, deren Hauptpunkt die Neuordnung der Notenschrift ist. Da aber eine Musik, die die neuen Symbole erfordert, schon seit einer Reihe von Jahren bestand — die Fauvelstücke M_3 4, 9, 10, 22 finden sich in anderen z. T. nur wenig jüngeren Quellen in der neuen Notation vor; mehrere in den Ars nova-Traktaten zitierte Motetten sind bisher nur aus *Fauv* bekannt[1]) — und die Schriftsymbole nicht das Wesen der Musik ausmachen, besteht kein Anlaß, diese musikalische Epoche erst mit dem Augenblick ihrer theoretischen Formulierung beginnen zu lassen. Die Theoretiker der Zeit scheiden sich in konservative und fortschrittliche. Zu den ersteren gehört der Engländer Robert de Handlo und der Verfasser des in Lüttich entstandenen „Speculum musice"; von beiden Traktaten ist also zweifelhaft, wie weit sie überhaupt auf genauer Kenntnis der modernen französischen Musik ihrer Zeit beruhen. Daher können Handlo's „Regule" von 1326[2]) nicht als Beweis dienen, daß zu diesem Termin die neue Theorie in Frankreich noch nicht bestand. Zu welchen Konsequenzen käme man mit solchen Schlüssen z. B. im Fall J. J. Fux-Mattheson! Die Reihe der fortschrittlichen Traktate, deren Ursprung Paris und Nordfrankreich zu sein scheint, eröffnet schon um oder vor 1300 die ungewöhnlich aufschlußreiche und oft herangezogene „theoria" des Joh. de Grocheo. Sie wurde von Wolf nach einer deutschen, in den Lesarten nicht immer guten Handschrift veröffentlicht[3]); es blieb bisher unbeachtet, daß noch eine zweite Quelle für sie existiert, eine längst bekannte Londoner Theoretikersammlung des 14. Jahrhunderts, aus der Coussemaker einen Traktat des Petrus de Cruce herausgab[4]). Wahrscheinlich zu Anfang der 1320er Jahre erhält die neue Kunst ihre beiden schnell zu kanonischer Geltung aufrückenden Wortführer in Philipp von Vitry und Johannes de Muris. Über die Muris-Frage ist viel geschrieben und gestritten worden. Alle Hypothesen und Kombinationen über ihn als Verfasser des „Speculum musice" erledigen sich durch die Feststellung, daß das „Speculum" nichts mit Johannes de Muris zu tun hat. Es stammt von einem sonst unbekannten Verfasser namens Jacobus, der im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Paris studierte, dort entscheidende Eindrücke von der Kunst des Petrus de Cruce empfing („*ille valens cantor, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis*

[1]) Zusammenstellung AfM 5, S. 283 A 1.

[2]) C. S. 1, S. 383—403.

[3]) SIMG 1, 1899/1900, S. 69—130 nach Darmstadt 2663 (aus der ehemal. Kölner Karthause). Zu den Lesarten vgl. H. Müller, SIMG 4, 1903, S. 361.

[4]) Brit. Mus. Harley 281, f. 39—52. A. Hughes-Hughes, Cat. of manuscript mus. in the Brit. Mus. 3, 1909, S. 303 beschreibt den Traktat, ohne ihn zu erkennen. Von Interesse ist seine Anführung der gesta des Girardus de Viana (Wolf, S. 94), womit sich die Konjektur von Rechnitz (bei Beck, Acad. des Inscr. et Belles-lettres, c.-rend. 1909, 40) bestätigt. Der folgende Traktat (f. 52'—58) steht gedruckt C. S. 1, 282—92.

secutus est" (C. S. 2, 401) — Petrus de Cruce ist noch 1298 als Komponist nachweisbar[1]) —) und als Greis in Lüttich nicht vor den 1330er Jahren die große Musikenzyklopädie verfaßte, ein streitbarer und leidenschaftlicher Verfechter der guten alten Zeit[2]). Daß er ein ungewöhnlicher Kopf und bedeutender Systematiker war, geht aus Großmann's Untersuchung der Einleitungskapitel seines Werkes hervor. Von Interesse ist der Nachweis seiner Beziehung zu Robert Kilwardby, der seinerseits wieder eine Musikdefinition des Spaniers Domin. Gundisalvi (Gundissalinus) heranzieht, so daß hier eine neue Einflußlinie aus der arabischen Musiktheorie (Alfarabi) wahrscheinlich gemacht wird[3]). Auch von anderen Seiten ist jüngst wieder nachdrücklich auf die Beziehungen der abendländischen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts zur arabisch-spanischen hingewiesen worden, ohne daß jedoch Art und Umfang dieses Einflusses bisher genauer zu übersehen wären[4]). Mit Rücksicht auf direkte Zitate wie bei Hieronymus von Mähren (C. S. 1, 4 und 10) wäre zu wünschen, daß vor allem endlich die beiden Musiktraktate des Alfarabi im Original und in der Form, wie sie das Mittelalter kannte (Übersetzung des Gerhard von Cremona), einmal zugänglich gemacht würden[5]).

Für die Muris-Forschung ergibt sich mit der Abtrennung des Speculum eine neue Grundlage. Es kann kein Zweifel mehr bestehen, daß der Musiktheoretiker Johannes de Muris identisch ist mit dem gleichnamigen Mathematiker und Astronomen. Die mathematische und historische Literatur über ihn blieb in der Musikwissenschaft unbeachtet; sie bringt wertvolle Aufschlüsse. Zunächst steht jetzt seine Herkunft fest. In einer Pariser Handschrift[6]) heißt es nach vorherigen astronomischen Erörterungen: „Aus diesem Grunde wollte ich, Johannes de Muris, zur Zeit in Evreux wohnhaft, Student in der Artistenfakultät, aus der Diözese Lisieux in der Normandie,

---

[1]) Vgl. S. 210, oberste Fußnote, Abs. 2.

[2]) Die Verfasserschaft des Jacobus ergibt sich aus dem Akrostichon (nach freundl. Mitteilung von Herrn Professor Gurlitt), dessen Vorhandensein W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des Sp. mus. 1924, S. 45 (Wortlaut ib. 58) leider nur anführt. Für die Entstehung in Lüttich sprechen die mehrfachen Hinweise in Buch 6. Die Motettenhandschrift *Tu*, die die beiden von Jacobus zitierten Petrus de Cruce-Motetten noch einmal überliefert, stammt aus dem Jakobskloster in Lüttich und ist in wallonischem Dialekt geschrieben. (Ludwig, AfM 5, S. 205 und 295.) Daß man seit Mersenne als Verfasser des „Speculum" Joh. de Muris betrachtete, erklärt sich folgendermaßen: In der einzigen vollständigen Handschrift (B. Nat. lat. 7207) steht unmittelbar nach dem anonymen „Speculum" die „Musica speculativa", deren Explicit (Ch. Burney, A gen. hist. 2, 1782, 388) irrig für das der ganzen Handschrift genommen wurde. Coussemaker (Scriptores 2, XIII A 5) bezeichnet sogar unter Umkehrung der Tatsachen diesen Schlußtraktat als anonym.

[3]) Großmann's Ausführungen a. a. O. gelten mutatis mutandis natürlich auch für Jacobus. Daß er in Oxford oder überhaupt in England gelebt hätte, ist nicht erwiesen (vgl. P. Wagner, ZfM 7, 1925, S. 235), eine persönliche Beziehung zu Robert Kilwardby chronologisch unwahrscheinlich. Die Ansetzung des „Speculum" auf 1321 ist mit den Einzelheiten in Buch 7 schwer in Einklang zu bringen (vgl. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 72), zum wenigsten dieses letzte dürfte frühestens erst in den 1330er Jahren entstanden sein.

[4]) J. Ribera in: Las Cantigas de Santa Maria 3, 1922 (vgl. Wolf, AfM 5, 1923, 268) und H. G. Farmer, Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory in: The Journal of the Roy. Asiatic Society of Gr. Brit. and Ireland, Jan. 1925 S. 61—80.

[5]) Über die Quellen vgl. J. P. M. Land, Recherches sur l'hist. de la gamme arabe, 1884, und Farmer a. a. O.

[6]) Bibl. Nat. f. lat. 7281 f. 159'.

mit Beobachtung der Planetenbewegungen beschäftigt, im Jahre des Herrn 1318 den Eintritt der Sonne in das Sternbild des Widders bestimmen[1])". Da Muris zur selben Generation gehört wie Pierre Roger, der spätere Papst Klemens VI., mit dem er in der Jugend befreundet gewesen sein soll (* 1291)[2]), wie Philipp von Vitry, sein Genosse bei der literarischen Propagierung der Ars nova, mit dem er in den Motetten *Pic* 5 und *Iv* 20 (*Barc, Str*) beide Male unmittelbar zusammen genannt wird (* 1291)[3]), und wie Leo Hebraeus, sein mathematischer Kollege (* gegen 1288)[4]), wird man sein Geburtsjahr ebenfalls um 1290 anzusetzen haben. Nach dem Traktat von 1318 ist eine Reihe weiterer Daten überliefert. Die „Canones tabularum Alfonsii", nach einer Oxforder Handschrift „composite Parisiis in Sorbona[5])" sind nach einer Pariser Quelle vom „Magister" Joh. de Muris 1321 verfaßt[6]). Aus demselben Jahre stammt ein kleiner astronomischer Traktat in Oxford, an dessen Schluß sich die vielzitierte Bemerkung findet: „*Eodemque anno noticia artis musice proferende [et] figurande, tam mensurabilis quam plane, quantum ad omnem modum possibilem discantandi, non solum per integra sed usque ad minutissimas fracciones, cognicioque circuli quadrature . . . nobis claruit, Altissimo collaudato; que tanquam inaudita et ignota ceteris annis antecedentibus quasi sopita in thesauro sapiencie jacuerunt*[7])". Ob diese Angabe auf mathematisch-akustische Berechnungen oder auf ein neues System der Notenschrift verweist, sei dahingestellt. Es folgt die „Musica speculativa . . . abbreviata Parisiis in Sorbona A. D. 1323[8])", eine arithmetische Abhandlung „ordinata 1324 in domo scolarium de Sorbona[9])", die „Canones de eclipsi lune" von 1339, ebenfalls in der Sorbonne verfaßt[10]), eine „Pronosticatio super conjunctionem Saturni, Iovis et Martis anno Domini 1341", die mit einem gleichartigen astrologischen Werk des Leo Hebraeus (Levi ben Gerson)[11]) und des Firminus de Bellavalle zusammen überliefert ist[12]), und schließlich das mathematische Hauptwerk „Opus quadripartitum numerorum", vollendet am 13. November 1343[13]). 1344 hat Johannes de Muris ein Kanonikat in Mazières (bei Bourges, Dep. Cher), wie urkundlich bezeugt ist durch eine Aufforderung Papst Klemens' VI. an den berühmten Astronomen, zur Besprechung

[1]) Vgl. P. Duhem, Le système du monde 4, 1916, S. 31.

[2]) Nach dem untenerwähnten Brief an den Papst. Der Wortlaut liegt mir nicht vor, die Angabe findet sich bei Fétis, Biogr. univ. ²6, 266 und Trepier in Mém. de l'Académie de Savoie 2. sér. t. XII, 1872, LXXXVII.

[3]) Die Texte bei Coussemaker, Les harmonistes du XIVe s. 1869, S. 14—15.

[4]) Vgl. unten und A.[11])

[5]) Oxford, Magdalen Hall 2 f. 127, vgl. H. O. Coxe, Catalogus codd. mss. qui in collegiis . . . Oxoniens. hodie adservantur 2,1852.

[6]) Bibl. Nat. lat. 7401 f. 124 nach Duhem, S. 32.

[7]) Bodl. Digby 190 f. 66, Abdruck in: Catalogi codic. mss. bibl. Bodl. 9, 1883, 202.

[8]) G. S. 3. 283.

[9]) Bibl. Nat. lat. 16621 f. 62'—64, vgl. Duhem S. 33.

[10]) Oxford, Digby 97 f. 124', vgl. Catal. codd. mss. bibl. Bodl. 9, S. 107.

[11] Über Levi ben Gerson vgl. The Jewish Encyclopedia 8, 1904, 26—32. Sein Tractatus de armonicis numeris, auf Bitten Philipps von Vitry 1343 verfaßt, findet sich B. Nat. lat. 7378 A f. 55'—57', vgl. Coussemaker, Histoire de l'harm. 1852, S. 214.

[12]) In derselben Handschrift f. 61'—64, Duhem S. 38f.

[13]) Bibl. Nat. lat. 7190, Duhem S. 34.

einer Kalenderreform nach Avignon zu kommen („. . *tu tanquam peritus, ut intelleximus, in talibus dicaris existere multipliciter oportunus*[1])“. Aus dem nächsten Jahre stammt der Reformvorschlag, den er zusammen mit dem ebenfalls nach Avignon berufenen Firminus de Bellavalle verfertigte und dem Papst mit einer „epistola super reformacione antiqui kalendarii“ überreichte[2]). Eine kleine Schrift über die Verbesserung der goldenen Zahl, im Auftrag des Papstes 1345 zu Avignon verfaßt, wird darin erwähnt. In die Zeit von 1342—52 fällt auch ein Brief an Klemens VI.[3]), in dem Johannes de Muris dem Papst einen Kreuzzug vorschlägt und aus astrologischen Gründen das Jahr 1365 für besonders günstig erklärt[4]). Die letzte erhaltene Spur ist schließlich eine „Epistola Ioh. de Muris ad Philippum de Vitriaco episcopum Meldensem[5])“; da Philipp am 3. Jan. 1351 zum Bischof von Meaux ernannt wurde (nicht 1350, wie stets angegeben[6]), stammt der Brief frühestens aus diesem Jahre. Bald darauf scheint Muris gestorben zu sein; zum wenigsten hat er sich in diesen Jahren wohl von der öffentlichen Lehrtätigkeit zurückgezogen. Der Karmeliter Jean de Venette, dessen Chronik von 1340—1368 in Paris verfaßt und mindestens im letzten Teil gleichzeitig ist[7]), erwähnt nur noch sehr unbestimmt eine Prophezeiung, „*quam, ut fertur, fecit magister Iohannes de Muris, qui temporibus suis fuit magnus astronomus: quid autem significet, ego et multi alii ignoramus*[8])“. Es liegt also kein Grund vor, Johannes de Muris mit Julianus de Muris zu identifizieren, der 1350/51 als Rektor der Sorbonne, 1357, 58 und 59 als „clericus et secretarius“ Karls von der Normandie nachweisbar ist; da er ebenfalls aus der Diözese Lisieux stammte, handelt es sich vielleicht um einen Verwandten des Musiktheoretikers[9]). Als Komponist scheint Muris nicht hervorgetreten zu sein[10]). Über seine mathematische und astronomische Bedeutung unterrichten die einschlägigen Werke[11]); was ihm außer der „Musica speculativa“, die eine genaue Verfasserangabe nebst Datierung enthält, an musiktheoretischen Arbeiten noch zuzuweisen ist, kann erst eine Untersuchung des weitverzweigten und noch nicht vollständig edierten Schriftenkomplexes der Ars nova ergeben. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts hat Prosdocimus de Beldemandis außer der „Musica speculativa“ noch einen Traktat von Muris kommentiert[12]),

---

[1]) Veröffentlicht von E. Déprez, Mélanges d'archéol. et d'hist. (Ec. française de Rome) 19, 1899, S. 142.

[2]) Dazu Kaltenbrunner in: Wiener Sitzungsber., phil.-hist. Klasse, 82, 1876, S. 315ff.

[3]) Bibl. Nat. lat. 7443 f. 33—34'.

[4]) Ein Auszug bei Duhem, S. 35—37. Vgl. auch Trepier a. a. O. S. LXXXVIII f.

[5]) Bibl. Nat. lat. 14736 f. 87. Vgl. Coussemaker, Scriptores 3, IX.

[6]) Nach Gallia Christiana VIII, 1744, Sp. 1636. Das richtige Datum nach C. Eubel, Hierarchia Catholica² 1, 1913, 334.

[7]) Déprez a. a O., S. 139—41.

[8]) H. Géraud,. Chronique latine de Guillaume de Nangis 2, 1843, S. 181.

[9]) Denifle-Chatelain, Chartularium Univers. Parisiens. 2, 1891, 640, A 24; 3, 1894, S. 4 und 6.

[10]) Über eine zweifelhafte Autorbezeichnung im Fragment MacVeagh vgl. S. 196⁴.

[11]) M. Cantor, Vorles. über Gesch. der Math. ² 2, 1900, S. 123—26 und Duhem a. a. O. S. 30—38.

[12]) A. Favaro, Intorno alla vita ed alle op. di Pr. de'B., Bullet. di bibliograf. e di storia delle sc. mat. e fis. XII, 1879, 231—34, 148 und Coussemaker, Scriptores 3, XXVI.

doch ist er zeitlich zu weit entfernt, als daß diese Tatsache für die Authentizität ins Gewicht fiele. Die Traktate der jüngeren Ars nova-Generation halten sich, soweit sie der Praxis zugewandt sind, mehr an Philipp von Vitry (Anonymus I (C. S. 3)=Tunstede, Anonymus III, Theodoricus de Campo). Auch über Philipp's Werke fehlt noch eine zusammenfassende Untersuchung[1]); von seinen Kompositionen sind erst in jüngster Zeit einige wieder zugänglich geworden (vgl. S. 192).

Die erwähnte Lücke in der Überlieferung gerade der Epoche Philipps von Vitry erkennt man am deutlichsten aus den Zitaten der Theoretiker. Von den angeführten Motetten ist noch nicht die Hälfte nachweisbar[2]) und wieviel von den kleinen weltlichen Stücken der ältesten Zeit verlorengegangen ist, entzieht sich überhaupt der Schätzung, da diese Formen erst in einer etwas späteren Periode als Beispiele von den Theoretikern herangezogen werden. Daß schon Philipp von Vitry auch Balladen, Rondeaux und Lais geschaffen hat, bezeugt die bekannte Stelle aus den „Règles de la seconde rhéthorique[3])“. In späteren Bibliotheksinventaren findet man einige jetzt verlorene Handschriften, deren Repertoire vermutlich in diese Epoche fiel. Die Bibliothek Karls VI. enthielt 1411 eine Sammlung lateinischer und französischer „Motez et chançons notés“, mit der Fauvelmotette *Alieni boni* (M_3 12) beginnend, teils ganzseitig, teils in zwei und drei Spalten geschrieben[4]); ihr Inhalt dürfte also den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts angehört und vielleicht auch noch ältere Stücke umfaßt haben (vgl. S. 173f.). Von einer anderen Handschrift mit „Motez notés en françois et en latin“, die im Inventar von 1373 verzeichnet ist, läßt sich weiter nichts aussagen[5]). In der Bibliothek der burgundischen Herzöge befanden sich ebenfalls einige alte Musikhandschriften: im Brüsseler Inventar von 1487 ist ein der Kapelle angehörender Kodex mit dem Motetusanfang *Ma douleur ne cesse pas* (*Pic* 3, *Iv* 67, *CaB* 10) verzeichnet[6]), ein zweiter begann mit dem Motetus *Profondement* (*EMus* 16, vgl. S. 222[1]) und schloß auf dem letzten Blatt mit *Amen Contratenores*[7]) (?): enthielt er also mehrstimmige Ordinariumstücke nach den Motetten? Über eine dritte Handschrift gibt ein Inventar der Bibliothek Philipps des Guten von 1420 Auskunft[8]), sie enthielt „plusieurs Motez, Virelaiz et Balades“ und begann auf fol. 2 *Colla jugo fidere* (lies *subdere*, eine von Philipp zitierte Motette (C. S. 3, 20), mit dem Motetus *Bona condit*, *Iv* 28, *CaB* 6, *Apt* 31, *Str* 110); eine vierte ist im selben Inventar nur bezeichnet als „ung autre livre de Motez, Patrens (?), Virelaiz, Balades et autres choses,

---

[1]) Kurz J. Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, S. 331.
[2]) Zusammengestellt bei Ludwig, AfM 5, S. 283 A 1.
[3]) Zit. u. a. bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, S. 65. Neue Ausgabe v. E. Langlois, Recueil d'arts de la sec. rhét. (Coll. de docum. inéd. sér. 2, t. 8) 1902, S. 12.
[4]) Delisle, Recherches sur la libr. de Charles V 2, 1907, S. 199, Nr. 1230. Vgl. auch Ludwig, Repertorium 1, 1, S. 344.
[5]) Delisle Nr. 1231.
[6]) J. Barrois, Bibliothèque protypographique 1830, Nr. 2018.
[7]) Barrois, Nr. 2019.
[8]) G. Doutrepont, Inventaire de la „Librairie“ de Philippe le Bon, 1906, Nr. 64.

où l'on chantoit aux grans festes en la chapelle[1])". Sie gehörte jedenfalls dem 14. Jahrhundert an und gibt uns wertvollen Aufschluß, in welcher Weise man die gesamten mehrstimmigen Formen anordnete, wenn sie in einer Sammlung vereinigt wurden; leider ist keine einzige vollständige Handschrift dieser Art erhalten, da *Iv* die kleinen weltlichen Stücke nur als Nachträge enthält. Schließlich führt ein Genter Verzeichnis von 1485 aus dem Bestand der Kapellhandschriften eine Motettensammlung auf, die mit (*Apta caro*)—*Flos virginum* begann (*Iv* 7, *CaB* 1, *ChM* 1, *Mod* 29)[2]), und unmittelbar folgend eine ähnlich bezeichnete mit dem unbekannten Motetus *Omne quodcumque* auf fol. 2[3]).

Die erste vollständig erhaltene Quelle nach der Fauvelfassung von 1316 und daher für die Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung, ist die Handschrift der Kapitelbibliothek zu Ivrea (ohne Signatur [fuori catalogo], im folgenden als *Iv* bezeichnet). Sie wurde von G. Borghezio entdeckt und 1921 zuerst beschrieben, leider fast nur nach textlichen Gesichtspunkten, so daß sie hier unabhängig davon nochmals auf ihre musikgeschichtliche Bedeutung hin untersucht werden möge[4]).

Es handelt sich um eine Pergamenthandschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, 32× 22,5 cm groß und mit nicht ganz gleichmäßigem Spiegel von durchschnittlich 25,7× 17,7 cm. Auf der Seite stehen elf Systeme zu fünf roten Linien. Die Beschreibung ist entweder doppelseitig — in diesem Falle steht links das Triplum, rechts der Motetus; auf f. 53 und 55 folgen sie nacheinander auf nur einer Seite — oder zweispaltig mit untergeschriebenem Tenor, wie das Verzeichnis im einzelnen angibt. Die 64 modern foliierten Blätter verteilen sich auf sechs Lagen von je 5, 5, 6, 4, 6, 6 Doppelblättern. Eine alte Folierung oder Lagenbezeichnung fehlt (f. 26 rechts oben steht VI, es ist Blatt 6 der dritten Lage), ebenso ein Einband, so daß die Außenseiten f. 1 und 64′ stark abgerieben sind. Die ersten fünf Lagen gehörten in der jetzigen Form von Anfang an zusammen. Auch der letzte Senio zeigt z. T. dieselben Hände, doch hängt er im Einband nur lose mit dem Korpus zusammen; seine erste Seite (f. 53) ist auf dem Kopf stehend beschrieben, während auf f. 52′ unten als Lagenkustos (entsprechend auch auf f. 32′ und 40′) ein *Et in terra* vermerkt ist, das aber nicht folgt. Entweder ist hier also mindestens eine Lage verloren oder die Aufzeichnung wurde unterbrochen und f. 53 später ausgefüllt. Das übrige ist bis auf ein abgerissenes Stück von f. 5 (mit dem Tenor von Nr. 6 und Triplum von von Nr. 8) und zwei abgeschnittene leere Systeme von f. 31 vollständig erhalten. Die Schrift ist eine gute lesbare Minuskel ohne kalligraphische Ausstattung, als Initialen dienen rote Kapitalen, die meist noch mit kleinen Buchstaben vorgemerkt, in der letzten Lage aber nicht mehr ausgefüllt sind. Sowohl Text wie Musik zeigen vielfach Rasuren und Verbesserungen. Es handelt sich zweifellos um eine Gebrauchs-

[1]) Ib. Nr. 65. „Patrems" ist wohl als pars pro toto aufzufassen und bezeichnet dann mehrstimmige Ordinariumkompositionen.

[2]) Barrois, Nr. 1114.

[3]) Barrois, Nr. 1115. Daß in mittelalterlichen Bibliotheksverzeichnissen oft der Anfang des zweiten Blattes angegeben wird, deutet darauf hin, daß man die Handschrift kennzeichnen wollte, nicht nur den Inhalt, der ja auf Blatt 1 einen gleichbleibenden Anfang aufweist.

[4]) G. Borghezio, Un prezioso codice musicale ignorato in: Bolletino Stor. Bibliograf. Subalpino 24, 1921, Nr. 3—4 und Archivum Romanicum 5, 1921, S. 173—186. Ders., Ancora sul codice musicale . . . di Ivrea, Bolletino . . . 25, 1923, Nr. 5—6. Vgl. dazu F. Ludwig, Zs. f. rom. Phil. 43, 1923, 489; AfM 5, 281 ff. und in Adler's Handbuch der Musikgesch. S. 235.

handschrift; trotzdem sind die Texte, namentlich die der lateinischen Motetten nicht immer korrekt. Mit Sicherheit lassen sich zwei Schreiberhände unterscheiden: I. eine gut proportionierte Minuskel des 14. Jahrhunderts für alle Hauptstücke f. 1′—35′, 36′—37 (vgl. das Faksimile Arch. Rom. 5, 177); II. eine geübte Hand ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert, mit scharfen Brechungen, für alle Hauptstücke f. 37′—51. Auf f. 23 hat II einen von I begonnenen Text zu Ende geschrieben. Die Schrift von f. 51′—52′ scheint wieder von I zu stammen, f. 53′—64′ zeigen wechselndes Aussehen könnten aber zu verschiedenen Zeiten vom zweiten Schreiber beschrieben sein. Die Nachträge f. 1—28 stammen teils von II, teils von neuen Händen, nirgends von I; desgleichen ist Nr. 77 (f. 61) von einer sonst nicht vorkommenden Hand eingefügt worden. Die Musik der Hauptstücke und vieler Nachträge von f. 1—52 könnte einheitlichen Ursprungs sein. Der letzte Senio (Faksimile von f. 60′: Arch. Rom. 5, 179) zeigt dagegen spitze Semibrevisformen mit leichter Krümmung rechts unten; diese Schrift findet sich auch in den Nachträgen Nr. 19 und 33 in Verbindung mit der Texthand II. Über Nr. 51 steht auf dem oberen Rande von f. 37′ in winziger Haarschrift „pet⁹ de iēs", ebenso über Nr. 52 (f. 38′) „vn̄ de laycora", auf f. 43′ „bil her" (?), f. 45 „mala peyra", f. 46′ auf dem 1. System von Nr. 59 „gayrinet", f. 47′ über Nr. 60 „de rege", f. 55′ über Nr. 71 „ī útute", f. 64 „dn dn̄e nīcb" (?); in ähnlicher Weise steht über f. 11′, 22, 24, 28, 30′, 31 ein C- oder halbmondförmiges Zeichen. — Die Musik ist in der ausgebildeten französischen Mensuralnotation aufgezeichnet, wie sie von Philipp von Vitry geregelt und in der Praxis der Machautzeit auf eine ziemlich stabile Normalform gebracht wurde. Im Longa-Brevis-Rhythmus bewegen sich nur die offenbar sehr alten Motetten Nr. 35, die auch in *Ca B* noch einmal wiederkehrt, und 76; sonst überwiegt bei weitem die Bewegung in Semibreven. In einigen jüngeren Stücken tritt schon die Minima als Deklamations-, aber noch nicht eigentlich als Zähleinheit hervor. Die Semiminima findet sich nur in Nr. 58 und den zwei textlosen Stücken Nr. 69 und 80 (mit nach rechts geschwungener Kauda) zur Bezeichnung gerader Unterteilung in der prolatio maior, oft in Verbindung mit der Dragma, wobei ◆ = ◆◆ = ◆◆◆◆ [1]). Von älteren Schreibgewohnheiten findet sich die Plika noch häufig, meist als Brevis, nur vereinzelt als Longa, dagegen sind die Konjunkturen verschwunden. Wo Kodex *Tu* sie in der Motette *Iv 35* noch schreibt, ersetzt sie *Iv* ebenso wie *Ca B* durch Ligaturen oder läßt sie ganz fallen. Die komplizierten Schriftbilder der Epoche Chantilly finden sich kaum. Rote Noten kommen in der gewöhnlichen Bedeutung im Tenor von Nr. 18 und 37 vor, in Nr. 24 umgekehrt zur Bezeichnung des perfekten Modus bzw. Tempus innerhalb des imperfekten, was jedoch durch die Anweisung *nigre notule sunt imperfecte et rubee sunt perfecte*, ausdrücklich hervorgehoben wird. Der Anfang desselben Tenors steht versehentlich auch auf f. 12, mit schwarzen hohlen Noten statt der rot-vollen. In Nr. 73 weisen Tenor und Kontratenor regelmäßige Lücken auf; wahrscheinlich wurden dort die roten Noten nicht mehr eingetragen, wie ja in der letzten Lage auch die roten Initialen fehlen. Im *Et in terra* Nr. 63 sind die tropierten Partien in allen Stimmen z. T. rot geschrieben. Schwarze hohle Noten finden sich (außer dem Tenor f. 12) nur im Nachtrag Nr. 33, rote überhaupt nicht. Von Taktzeichen kommen nur Kreis und Halbkreis in der üblichen Bedeutung hin und wieder vor (in Nr. 21, 37, 63, 80). Verblüffend, aber korrekt ist eine Tenorschreibung in Nr. 21: ▪▪▪▪▪▪▪ ▪▪▪▪▪ in der Bedeutung o. 𝅗𝅥 o 𝄼. o o. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 o.

Hätte der Schreiber etwa die Pause perfekt und die folgende brevis altera als rote Longa geschrieben, so wäre die Synkope ⌊___⌋ unklar geworden. — Die Minimamelismen sind meist in der üblichen Weise zu Semibrevis- oder Brevisgruppen zu-

---

[1]) Das Compendium totius artis motettorum bezeichnet diese Formen als *fuselle* und *minime addite* (Kirchenmusik. Jahrbuch 21, 1908, S. 36).

sammengefaßt. Die ♭-Vorzeichnung wird nicht konsequent gehandhabt, sie steht meist nur in den Unterstimmen, fehlt aber auch dort in vielen Zeilen. Einzelne ♭- und ♯-Vorzeichnungen begegnen häufig, aber auch nicht konsequent. Eine Kanonangabe findet sich nur zum Tenor von Nr. 9, wo sie in *Ch* fehlt, Wiederholungszeichen im Tenor dagegen öfter. In Nr. 6, 11 und 13 ist den beiden Unterstimmen noch ein „Solus Tenor" dagegen, so daß die Stücke vier- und dreistimmig aufgeführt werden konnten. Nr. 1 ist nur mit dem „Solus Tenor" überliefert, war also ursprünglich vierstimmig. Das folgende Verzeichnis gibt (außer der Scheidung von *i* und *j*, *u* und *v* und der Interpunktion) die Orthographie der Handschrift. < > bezeichnet Zusätze, [ ] zu tilgende Fehler. Zweispaltige Schreibung ist durch *a*, *b* hervorgehoben. Die Nachträge sind eingerückt; da sich ihre einzelnen Stimmen in verschiedenster Weise auf dem Lesefeld (einer Doppelseite) verteilen, wird für sie die Foliozahl nicht nochmals genau angegeben. Sie finden sich stets unter dem Hauptstück der betreffenden Doppelseite. In der Konkordanz wie bei allen Zitaten ist die laufende Nummer des Stückes in der betreffenden Handschrift, nur ausnahmsweise die Seitenzahl angegeben. Der Inhalt von f. 1 ist so unleserlich, daß er nicht mitgezählt wurde. Man entziffert noch einige Worte „. . sol in acie salus vie . . kyrie", es handelt sich wohl um ein tropiertes Kyrie.

Unter den 81 Stücken der Handschrift (s. S. 188 ff) befinden sich 37 Doppelmotetten, 25 Ordinariumsätze, 11 französische Werke in den kleinen weltlichen Formen, diese jedoch nur als Nachträge, und 4 französische Kanons. Singulär ist die Form der hymnenartigen Stücke Nr. 53 und 54[1]); es sind zweistimmige Diskante in der Rhythmik des 14. Jahrhunderts. Strophe 1 und 2 (von je drei Zeilen) ist als Stollenpaar mit „ouvert" und „clos" behandelt, ebenso Str. 3 und 4 auf dieselbe Musik; die Strophen 5—8 bilden einen genau entsprechenden 2. Teil mit neuer Melodie. Die Motettensammlung besteht aus 21 lateinischen, 14 französischen und nur zwei gemischten 3- und 4-stimmigen Doppelmotetten. Die Marktszene Nr. 78 sei dabei mitgezählt, obwohl sie weder isorhythmisch noch (allem Anschein nach) über einem vorgegebenen Tenor gebaut ist; für die übrigen Motetten gelten diese Bestimmungen. Einige Texte gestatten durch Bezugnahme auf politische Ereignisse eine genauere Datierung. Mit Vorliebe bewegt sich dabei das Triplum in allegorischen Anspielungen, während gleichzeitig der Motetus die Dinge deutlicher bei ihrem Namen nennt. Nächst den vielleicht noch aus dem 13. Jahrhundert stammenden Motetten Nr. 35 und 76[2]) dürfte Nr. 26 zu den ältesten gehören, da die Texte (Beilage IV) wohl nur auf den Templerprozeß bezogen werden können. 1310 fanden in Paris und anderen Städten die ersten Hinrichtungen von Templern statt, 1312 wurde der Orden aufgehoben, 1314 der letzte Großmeister Jakob Molay mit seinen Genossen verbrannt. Dieses schmachvolle Justizverbrechen versetzte das ganze Abendland in außerordentliche Erregung[3]), als deren Niederschlag auch die Fauvelmotette M_3 7 (gegen die Templer) erwähnt werden mag.[4]) Nr. 1 ist an Philipp VI. Valois (1328—50) und seinen

[1]) Die Texte sind sonst nicht nachweisbar. Borghezio (Arch. Rom. 5, 181) deutet sie auf St. Johannes den Täufer und den Evangelisten.

[2]) Hierzu vgl. Ludwig, AfM. 5, 281.

[3]) Darstellung etwa bei J. Loserth, Geschichte des späteren Mittelalters, in Below-Meinecke's Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte II, 4, 1903, S. 237—43.

[4]) Ludwig in SIMG. 4, S. 25.

Nummer	Folio	Textanfang (bei metrischen Texten: Vers 1)	Stimmen Zahl	Form[1]	*CaB*	*Mach*[2]	*Apt*	*Ch*	*Str*	Sonstige Hss.
1	1′	{O Philippe Franci qui generis[3]	3 ⟨4⟩	M						
	2	{O bone dux, indolis optime								
2	2′	{Altissonis aptatis viribus	4	M						
	3	{[H]in principes qui presunt seculi								
		{Tenor Tonans							134	
3		Amis tout dous	3	R						
4	3′	{Febus mundo oriens[4]	3	M						
	4	{Lanista vipereus								
		{Cornibus equivocis								
5		Dix et sept	3	R		R14				
6	4′	{Impudenter circuivi[5]	4u.3	M			16		30	*Bern* 2
	5	{Virtutibus laudabilis								
7	5′	{Abta caro plumis ingenii[6]	4	M	1			M 1		*Mod* 29
	6	{Flos virginum decus et species								
		{Tenor Alma redemptoris mater								
		{⟨Dantur officia⟩[7] (abgerissen)	3	M			32		73	
8		{Quid scire proderit								
9	6′	{Ida capillorum[8]	4	M				M 2	{122	
	7	{Porcio nature							{123	
		{Tenor Ante tronum								
10		Quiconques veult d'amor joir[9]	3	R	f. 8 (4st.)					*FP* 145 *P* 19
11	7′	{Post missarum sollempnia[10]	4u.3	M						
	8	{Post misse modulamina								
12		Combien que loyntemps	3	R						
13	8′	{Vos qui admiramini[11]	4u.3	M	11					
	9	{Gratissima virginis species								
		{Tenor Gaude gloriosa								
14		Besier e acoler	2	V						
15	9′	{Flos ortus inter lilia[12]	3	M	9 (4st.)					
	10	{Selsa cedrus (lies Celsa c.)								
		{Tenor Quam magnus pontifex								
15a		Talent m'a pris de chanter[13]	2	K						
15b		„Prima Neuma" ... bis „Octava Neuma"[14]	1	—						
15c		„Hec sunt conjuncte"[15]	(1)	—						
16	10′	{Martirum gemma latria[16]	3	M		M19				
	11	{Diligenter inquiramus								
		{Tenor Xp̄o honorate (!)								
17		{Tant que mon cuer ara dure[17]	2	DV						
		{Sur l'erbette								
18	11′	{Almifomis (!) melos cum vocibus[18]	3	M						
	12	{Rosa sine culpe spina								

[1]) Motette, Rondeau, Ballade, Virelai, Kanon werden durch die Anfangsbuchstaben gekennzeichnet ebenso der Konduktus-, Motetten- und Balladenstil der Meßstücke (vgl. Ludwig, ZfM 5, 441 f. A 2) durch KM, MM, BM.

[2]) Die Werke Machaut's sind nur nach Gattung und Nummer des Verzeichnisses von Wolf, Geschichte d. Mensuralnot. 1, 157—162 angeführt.

[3]) Text: Beilage I; vgl. S. 187. Da nur ein Solus Tenor vorhanden, war das Stück ursprünglich vierstimmig.

[4]) Text: Beilage II; vgl. S. 192.

[5]) *Str:* Philipp von Vitry. In *Bern* nur neuer Kontratenor (vgl. S. 206), in *TuB* M 12 Textform nachgebildet (vgl. S. 211 unten). Text nach Wien 883: Analecta hymnica 32, 112 u. 232.

[6]) Zitiert von Philipp von Caserta (C. S. 3, 118); Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift (vgl. S. 185).

[7]) Text: S. 192. [8]) *Str:* Magister Henricus-Egidius de Pusiex. Zit. von Anon. V (C. S. 3, 391 u. 397); Text nach *Ch:* Chantilly, Le cabinet des livres. Manuscrits t. 2, 1900, 297.

[9]) Faksimile *CaB*: Coussemaker, Hist. de l'harm. pl. 36, Text *CaB*: Coussemaker, Notice sur les coll. ... de Cambrai, Nr. 23. [10]) Textbeziehungen zu *OH* 138, Musik abweichend (vgl. S. 225 unten).

[11]) Zit. von Tunstede (C. S. 4, 268) als Werk Philipps von Vitry.

[12]) Text nach Darmstadt 521: Anal. hymn. 42, 247. [13]) Mit Varianten = Nr. 65.

[14]) 8 kurze Stücke im 1.—8. Kirchenton in Choralnoten.

[15]) Hexachorde in verschiedenen Lagen und Zusammenstellung von Alterationszeichen.

[16]) Text: Chichmaref, Poés. lyriques de G. de Mach. 2, 521. [17]) Zweistimmiges Doppelvirelai.

[18]) Faksimile von f. 12: Arch. Rom. 5, 177.

Nummer	Folio	Textanfang (bei metrischen Texten: Vers 1)	Stimmen-zahl	Form	*CaB*	*Mach*	*Apt*	*Ch*	*Str*	Sonstige Hss.
19		Rose sans per de toutes separee[1]	3	R						*FP* 114
20	12' 13	Apolinis eclipsatur[2] Zodiacum signis lustrantibus Tenor In omnem terram	3	M					100 (5st.)	*Barc* 1
21	13' 14	Zolomina zelus virtutibus Nazarea que decora Tenor Ave Maria	3	M						*Barc* 2
22	14' 15	Cum statua Nabucodonosor metallina[3] Hugo, Hugo, princeps invidie	3	M	3					
23		Orsus, vous dormes trop, madame [joliete	3						127	*P* 181 *Lo* 109 *PR* 168
24	15' 16	Tuba sacre fidei[4] In arboris empiro prospepe (!) Tenor Virgo sum[5]	3	M						
25		Et in terra[6]	3	BM			29 (2st.)			
26	16' 17	Rachel plorat filios[7] Ha fratres, ha vos domini	3	M						
27		Kyrie	2	BM						
28	17' 18	Colla jugo subdere[8] Bona condit cetera	3	M	6		31		110	
29		Et in terra[9]	1	(MM)			12 (3st.)			
30	18' 19	Tant a soutille pointure Bien pert qu'en moy n'a dart Tenor Cujus pulcritudinem	3	M				M 12		
31	19' 20	A vous vierge de douçour Ad te virgo clamitans venio Tenor Regnum mundi etc.	3	M						
32	20' 21	Amors qui a le poir[10] Faus semblans m'a deceu Tenor Vidi Dominum etc.	3	M		M 15				
33		Fortune fause, perverse, contraire[11]	4	R				98		
34	21' a, b	Se grace n'est a mon maintien[12] Cum venerint miseri degentes Tenor Ite missa est	3	M						Messe v. Tournai
35	22 a, b	Les l'ormel a la turelle[13] Ma(yn) se leva sire Gayrin Tenor Je ny saindrai	3	M	2					*Tu* 26
36	22' a, b 23 a, b	Mom chant emplaint ma chanson en clamour[14] Qui doloreus onques n'a cogneu Tenor Tristis est anima mea	3	M						

[1]) Zit. von Anon. V (C. S. 3, 394); Faksim. wie Nr. 18.
[2]) Zit. im Breslauer Traktat (AfM 1, 335 u. 336); Text: Coussemaker, Les harm. du 14. s. S. 15.
[3]) Zit. von Tunstede (C. S. 4, 268) als Werk Philipps von Vitry.
[4]) Zit. von Philipp von Vitry (C. S. 3, 21, 33 u. 34), Theodoricus de Campo (ib. 186), Breslauer Traktat (AfM 1, 336), und Erfurter „Compendium" (Kirchenmusik. Jahrbuch 21, 35).
[5]) Tenor unvollständig und ohne Text auch f. 12 (vgl. S. 186).
[6]) *Apt:* „Gloria baralipton".
[7]) Text: Beilage IV; vgl. S. 187.
[8]) Zit. von Philipp von Vitry (C. S. 3, 20); Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift (vgl. S. 184).
[9]) *Apt:* Depansis. *Iv* nur Oberstimme und von *Apt* abweichender Tenor zum *Amen.*
[10]) Text: Chichmaref a. a. O. 2, 511.
[11]) *Ch*: M. de Sto. Johanne.
[12]) Musik nach *Tournai:* Coussemaker, Messe du XIIIe s. 1861, 30.
[13]) Faks. *CaB*: Coussemaker, Hist. de l'harm. pl. 32; Faks. *Tu*: Aubry, Cent motets 3, pl. XII.
[14]) Zit. im Erfurter „Compendium" (Kirchenmusik. Jb. 21, 37).

Nummer	Folio	Textanfang (bei metrischen Texten: Vers 1)	Stimmen-Zahl	Form	*CaB*	*Mach*	*Apt*	*Str*	Sonstige Hss.
37	23′ 24	Douce playsence est d'amer loyalment[1] Garison selon nature Tenor Neuma quinti toni	3	M					
38	24′ 25	Qui es promesses de fortune se fie[2] Hay fortune trop suy loing mis de port Tenor Non est qui adjuvet	3	M	13	M 8			
39		⟨?⟩ mor vient a moy je t'en pri	1	V					
40	25′ 26	Se paour d'umble astinance Diex tan desir estre ames de m'amour[3]	3	M	4				*E Mus* 17 (m. a. Text)
41	26′ 27	Si enseignament de Chaton De tous les biens qu'amours a a donner	3	M					
42	27′ 28	Et in terra Clemens deus artifex	3	MM					
43		Prenes l'abre Peyronelle	2	V					
44	28′ 29	Et in terra	4	MM					
44a	29′ 30	Princeps ecclesie pastor ovilis[4]	1						
45		Et in terra	3	MM					
46	30′–32	Patrem omnipotentem	3	MM					
47	32′–34	Patrem omnipotentem	4	MM					
48	34′ a,b –35′ a,b	Patrem omnipotentem	3	MM					
49	36	Kyrie[5]	3	KM			5		
50	36′ 37	Et in terra, Tropus Qui sonitu melodie[6]	3	BM			7	60	*BF* 2 *Pad* 21
51	37′ 38	Petre clemens tam re quam nomine Lugentium siccentur occuli	3	M					
52	38′ 39	Patrem omnipotentem	3	BM					
53	39′ 40	Basis prebens fundamentum Jaspis virens flore virgineo	2	[7]) [7])					
54	40′ 41	Illibatus seclinasti[8] Rectis gemmas divino munere	2						
55	41′ a,b –42′ a,b	Patrem omnipotentem[9]	3	MM			30		
56	43 a,b –44 a,b	Patrem omnipotentem	3	MM					
57	44′ a,b –45′ a,b	Patrem omnipotentem	3	MM					
58	46 a,b	Sanctus	3	MM					
59	46′ 47	Patrem omnipotentem Tenor Guayrinet	3	MM					
60	47′ 48	Patrem[10]	3	BM			46		*BF* 3
61	48′ a,b	Et in terra[11]	3	MM			28		
62	49 a,b –49′ a,b	Et in terra, Tropus Et verus homo deus	3	KM					
63	50 a,b –51 a,b	Et in terra mit Tropus Spiritus et alme[12]							

[1]) Zit. von Philipp von Vitry (C. S. 3,20 u. 21), Theodoricus de Campo (ib. 186), Erfurter „Compendium" (Km. Jb. 21,35) sowie als Werk P h i l i p p s v o n V i t r y von Gasse de la Bigne (C. S. 3, IX); Musik: Beilage V.

[2]) Text (auch Stockholm frç. 53 Nr. 77/78): Chichmaref a. a. O. 2,497.

[3]) Unter einem frei gebliebenen System f. 26 steht „Concupisco Tenor" (vgl. *E. Mus* 17).

[4]) Chevalier, Repertor. hymnolog. 15471.

[5]) *Apt:* C h i p r e.

[6]) Tropus (Chevalier 40317): Anal. hymn. 47,264.

[7]) Zur Form vgl. S. 187.

[8]) Zum Schluß tritt ein Kontratenor hinzu. [9]) *Apt:* O r l e s.

[10]) Überschrieben „de rege", *Apt:* S e r t oder S e r u s.

[11]) *Apt:* L o y s.

[12]) Tropus (Chevalier 19312): P. W a g n e r, Einf. in d. Greg. Melod. 3,1921, 510. *Pad* 4, *Barc* 3 und Frgm. Coussemaker andere Kompositionen.

Nummer	Folio	Textanfang (bei metrischen Texten: Vers 1)	Stimmenzahl	Form	*CaB*	*Pic*	*Apt*	*Str*	Sonstige Hss.
64	51′ 52	Tres dous compains, leves sus	2	K					
65		Talent m'est pris de chanter[1]	2	K				92	*Pr* 14
66	52′	Se je chant mais que ne suelh[2] (Letzte Lage)	2	K		6			
67	53	{Fortune mere a dolour[3] / Ma dolour ne cesse pas / Tenor Dolour (!) meus	3	M	10	3			
68	53′a, b – 54′a, b	{Kyrie rex angelorum[4] / Clemens pater conditor syderum	3	MM			1		
69		(1 Zeile ohne Text)	(1)						
70	55	{Canenda vulgo per computa / Rex quem metrorum depingit prima figura	4	M					
71	55′a, b	{In virtute nominum / Decens carmen edere / Tenor Clamor meus	4	M					
71a	56	Kyrie sol justicie[5]	2	BM					
72	56′ 57	{Amer amours est l'achoison pour quoy / Durement au cuer me blece / Tenor Dolour (!) meus	3	M		1			
73	57′ 58	{Trop ay dure destinee / Par sauvage / Retenue	4	M					
74	58′ 59	Umblemens vous pri merchi	2	K					
75	59′ 60	{<L>'amoureuse flour d'esté / En l'estat d'amere tristour	3	M					
76	60′a,b	{Clap, clap, par un matin[6] / Sus Robin, Alons au molin	3	M					
77	61	Kyrie sol justicie[7]	2	BM					
78	61′ 62	{Je comence ma chancon / Et je seray li segons / Tenor Soules viex	3	[8])					*McV* 5
79	62′a, b – 64a, b	{Sanctus mit kurzem Tropus Salva nos / Sanctus sanans fragilia	4	(MM)					
80	64	(Textloses Stück)	2						
81	64′	Patrem omnipotentem	1	—					

Sohn, den Thronfolger und späteren König Johann II. gerichtet[9]); das Stück muß in einer Zeit großer Bedrängnis Frankreichs, also wohl nach der Schlacht bei Crécy, zwischen 1346 und 1350 entstanden sein (Beilage I). Auf dieselbe oder eine etwas spätere Zeit weist Nr. 2 an den Grafen Gaston III. Phoebus von Foix (* 1331):

> Altissonis aptatis viribus
> modulando laxatis vocibus
> plus solito cupio psallere, . . .
> super cunctos magis extollere
> jam Guastonem datum suxensibus . . .

[1]) Mit Varianten = Nr. 15a (*„Chase de septem temporibus fugando et revertendo, prima nota non valet nisi solam brevem"*); *Str* mit deutschem Text *„Der Summer kummt."*

[2]) Musik: Beilage IV.

[3]) Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift (vgl. S. 184).

[4]) Chevalier 32906 und 36231.

[5]) = Nr. 77.

[6]) Faks. von f. 60′: Arch. Rom. 5, 179.

[7]) = Nr. 71 a.

[8]) Zur Form vgl. S. 187.

[9]) So schon Borghezio, Arch Rom. 5, S. 174.

und später:

Ergo surge versus latronibus
qui nos premunt tantis doloribus, . . .
Machabeis sis par in opere . . .

1356 geriet Gaston in Verdacht, mit seinem Schwager Karl dem Bösen von Navarra, also auf englischer Seite, gegen König Johann II. konspiriert zu haben. Im Zusammenhang mit der verräterischen Festnahme Karls in Rouen (April 1356) wurde auch er deshalb für kurze Zeit in Paris verhaftet. Auf dieses Gerücht spielt der Motetus Nr. 4 an. Den terminus ad quem bezeichnet vielleicht schon die Schlacht bei Maupertuis (September 1356), die den Franzosen eine vernichtende Niederlage und die Gefangenschaft König Johanns brachte, aber hier noch keinen Widerhall findet, jedenfalls aber Gastons Reise in das preußische Ordensland (Herbst 1357), wo er sich ein Jahr lang aufhielt[1]). Nr. 51 richtet sich an Papst Klemens VI. (1342—52) und ist wegen der ausgedehnten Imitationen zwischen den Oberstimmen von Interesse; zum erstenmal taucht hier eine Technik auf, die die italienische Motette nach 1400 kennzeichnet (vgl. S. 235). Nach Avignon weist auch Nr. 8, ein bissiges Epigramm auf die Zustände bei der Kurie[2]):

Triplum: Dantur officia
burse consilio,
fit jam de moribus
suprema questio.

Dicitur omnibus
qua carent precio:
Amen dico vobis
quia vos nescio.

Motetus: Quid scire proderit
nova et vetera?
Nummus[3]) dat quelibet[4])
et mollit aspera.[5])

Nemo vane rogat
qui tendit munera,
preces sunt vacue
vacua dextera.

Nr. 22, von Tunstede Philipp von Vitry zugewiesen, ist eine persönliche Polemik Philipps gegen einen verleumderischen Angreifer namens Hugo. Das Triplum schließt nach einer allegorischen Erzählung (von Nebukadnezar und der Statue, Daniel 2, 31 ff.):

Hec concino Philippus publice
et quia impia
lingua ledor unius territe,
pro vero refero:
A prophetis falsis attendite!

Den Tenor bezeichnet *CaB* beziehungsvoll mit „Magister invidie" (Motetus: Beilage III). Sicher verbürgt ist Philipps Autorschaft für Nr. 13, 22 und 37. Nr. 24 und 28 zitiert er selbst in der „Ars nova", Nr. 6 wird ihm nur in *Str* zugeschrieben, ist also zweifelhaft. Von Machaut stammen nur die drei franzö-

[1]) J. Lavallée, La chasse de Gaston Phoebus, 1854, IX.
[2]) Zum Inhalt vgl. Carmina Burana (Ausg. Schmeller, [4]1904), Nr. 18, 19, 21. Das Triplum ist in *Iv* abgerissen, die Überlieferung *Apt* 32 verdanke ich Herrn Prof. Ludwig.
[3]) *Iv* läßt auch die Lesart „munus" zu.
[4]) *Iv* „quelibet".
[5]) *Apt* verderbt „moll'is h'era".

sischen Motetten Nr. 16, 32 und 38. Enge Berührungen zeigt die Motettensammlung von *Iv* mit *CaB* (von 12 erhaltenen Stücken 9 gemeinsam), *Pic* (4 : 2), *Barc* (2 : 2) und *Apt* (4 : 3); dagegen gehören *Ch* (13 : 3) und *Mod* (4 : 1) einer anderen Epoche an. Von den Fauvelmotetten findet sich keine in *Iv*, obwohl die Musik der Fauvelzeit hier noch mindestens mit Nr. 26, 35 und 76 vertreten ist. *Str* nimmt noch einmal fünf *Iv*-Motetten in sein buntes Repertoire auf. — Ebenso wichtig wie die Motettensammlung von *Iv* ist die der Meßkompositionen. Sie besteht aus 4 Kyries (2 davon tropiert, das unlesbare Stück f. 1 nicht gerechnet), 9 Glorias (3 mit Tropen und Nr. 42 mit einem Motettentext in der Mittelstimme), 10 Credos (davon Nr. 81 nur einstimmig, aber mensural notiert) und 2 Sanctus (1 tropiert), Agnus-Kompositionen fehlen. Scheidet man Nr. 81 (einstimmig), 42 (eine singuläre Form, Verbindung von Meß- und Motettentext) und 79 (in ähnlicher Weise mit einem tropischen Quadruplum versehen) aus, so bilden die restlichen 22 Stücke stilistisch drei Gruppen. Nr. 49, 62 und 63 sind reine Kondukten, das Kyrie als einzige Nummer sogar noch partiturmäßig geschrieben. 13 Kompositionen (Nr. 29 [*Iv* nur Oberstimme, *Apt* vollständig], 44—48, 55—59, 61, 68), also mehr als die Hälfte, weisen Motettenstil auf: zwei mit Text versehene, meist konduktusartig zusammengehaltene, mitunter auch hoquetierende Oberstimmen über einem textlosen, also wohl instrumentalen Unterbau, der als Tenor oder durch einen Kontratenor verstärkt teils motettenartig in isorhythmischen Perioden (Nr. 44, 59, 61), teils freier gestaltet ist; von diesen Stücken kehren 4 in *Apt* wieder. Die kurzen zweistimmigen Kyries Nr. 27 und 77 leiten zur nächsten Gruppe über; ihre Verbindung einer Text- mit einer begleitenden Unterstimme könnte man als primitiven Balladenstil bezeichnen. Dreistimmige Balladentechnik findet sich nur in 4 Stücken (Nr. 25, 50, 52, 60), von denen Nr. 25 ein Nachtrag ist; 3 davon stehen auch in *Apt*. Die konduktusartige Führung der Unterstimmen, die sich kaum je zu rhythmischem Eigenleben auswächst, läßt diese Kompositionen als zu den ältesten ihres Stils gehörig erscheinen. Choralverarbeitung in der Oberstimme war bisher nirgends nachweisbar. — Auch die dritte Abteilung des ursprünglichen Bestandes von *Iv*, Nr. 64—66 und 74 ist von hohem Interesse. Es handelt sich um zweistimmige, z. T. recht umfangreiche französische Kanons, die nach der dort herrschenden Longa-Brevis-Bewegung zweifellos zu den ältesten weltlichen Stücken dieses Repertoires zählen[1]). *Pic* und *BF* überliefern noch zwei derartige Stücke, davon eins mit *Iv* gemeinsam, so daß bis jetzt fünf französische „Cacce" bekannt sind; außer bei *Iv* 65 findet sich nirgends ein Hinweis auf die kanonisch einsetzende zweite Stimme, was auf große Vertrautheit mit derartigen Werken schließen läßt[2]). Berücksichtigt man, daß die Überlieferung der Vitry-Epoche sehr mangelhaft ist, die Kanons

[1]) *Iv* 66: Beilage VI. Vgl. damit die Melodiebildung der 1 st. Stücke aus der Fauvelzeit bei Gennrich, Rondeaux etc. 1, 1920, 290ff.

[2]) Ein kleiner textloser Kanon aus dem Jahre 1362 steht als Nachtrag in Chartres 130 (148) f. 50'. Mitteilung und Kopie verdanke ich Herrn Prof. Ludwig; vgl. Paléographie musicale 1, 151.

aber später nicht mehr vorkommen[1]), sondern durch den Balladenstil verdrängt werden, so ist damit der Beweis erbracht, daß der kunstvoll komponierte Kanon eine französische Form des frühen 14. Jahrhunderts und nicht erst eine italienische Erfindung darstellt.[2])

Die Herkunft der Handschrift *Iv* ist nicht bekannt[3]). Sie ist in den ersten fünf Lagen geordnet: die Motetten stehen an der Spitze, es folgen die Meßstücke, deren Sammlung der zweite Schreiber fortsetzte, wobei er mit der eingeschobenen Motette Nr. 51 begann und auch die Hymnen Nr. 53 und 54 einfügte; den Schluß bilden die Kanons. Die 6. Lage ist wohl später zusammengestellt, ebenso sind die kleinen weltlichen Stücke sämtlich erst nach Vollendung des Motettenteils auf dort leer gebliebenem Raum nachgetragen worden. Die Motettensammlung kann erst nach 1356 abgeschlossen worden sein, der Schwerpunkt des ganzen Repertoires dürfte in die Mitte des Jahrhunderts fallen, manche Stücke sind wahrscheinlich noch ein wenig jünger. Zu dieser Zeit war Machaut fast 60jährig und in seiner nordfranzösischen Umgebung die Komposition in den kleinen weltlichen Formen sicher schon weit verbreitet, wie *CaB* und *Bern* bezeugen. In der gleichzeitigen Handschrift *Iv* dagegen ist das weltliche Repertoir nur durch die französischen Motetten und Kanons, also ein älteres Stadium vertreten. Nimmt man Schreibungen wie *orguelh* für *orgueil*, *lo* (*los*) für *le* (*les*), *riviera* statt *riviere* (Beil. VI) u. a., die unmöglich von einem Nordfranzosen stammen, sowie die Beziehungen zu den lateinischen Motetten und Meßstücken von *Apt* hinzu, so erscheint es als gut begründete Vermutung, daß der ursprüngliche Bestand der Handschrift *Iv* aus dem Avignonesischen Repertoire des 3. Viertels des 14. Jahrhunderts zusammengestellt ist.

Die bekannte Messe von Tournai, die jedenfalls aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, sei hier gleich angeschlossen[4]). Sämtliche Sätze zeigen Konduktusstil, Kyrie, Sanctus und Agnus in alter Longa-Brevis-Schreibung sogar noch ausgeprägten dritten Modus. Die „Ite missa"-Motette wird in *Iv* 34, das Credo in *Apt* 48 noch einmal überliefert. Die Handschrift (Voisin Nr. IV) ist jedoch keine systematische Sammlung mehrstimmiger Musik, sondern enthält nach einstimmigen Werken nur die Messe und zwei weitere nachgetragene Meßsätze[5]).

Ebenfalls südfranzösischen Ursprungs und nahe verwandt mit *Iv* dürfte eine Handschrift gewesen sein, von der nur spärliche Reste im Besitz Prof.

---

[1]) Nur Nr. 65 geht in das deutsche Repertoire des 14. Jahrhunderts über.

[2]) Vgl. Fr. Novati in: Studi medievali 2, 1906/07, 303ff. und Ludwig, AfM. 5, S. 283 A.

[3]) Über die Kapitelbibliothek von Ivrea vgl. die bei Borghezio, Arch. Roman. 5, S. 173 A. angeführte Literatur sowie Borghezio, Inventarii e notizie della B. Cap. d'Iv. nel sec. XV in: Miscellanea Francesco Ehrle vol. 5, 1924, S. 423—454 (Studi e testi 41).

[4]) Coussemaker, Messe du XIII[e] s., 1861. Dazu Ludwig, ZfM. 5, 1923, S. 440 A. 2 und AfM. 5, S. 220f.

[5]) Die Tournaier Messe und die von Machaut sind also nach wie vor die einzigen mehrstimmigen Meßzyklen des 14. Jahrhunderts; beide erweisen sich schon durch die Überlieferung als singulär. Die Annahme einer vorhergehenden zweistimmigen Missa (P. Wagner, Geschichte der Messe 1, 1913, S. 37) setzt voraus, daß der mehrstimmige Ordinariumszyklus von vornherein eine selbständige musikalische Gattung gewesen sei, was die Quellen nicht bestätigen.

Fleischers (Berlin) erhalten sind (*BF*)[1]). Das erste der beiden aufeinanderfolgenden Blätter (11 Systeme, ursprünglich etwa 34 × 21 cm, beide verschieden beschnitten) enthält einen zweistimmigen französischen Kanon im Abstand von vier Longe, dessen Anfang mit dem ersten System fehlt (*Pic* 4, ebenfalls unvollständig). Auf f. 1′ und f. 2 steht das tropierte „Et in terra“ *Iv* 50 (*Apt* 7, *Pad* 21), auf f. 2′ die Oberstimme des „Patrem“ *Iv* 60 (*Apt* 46); beide Meßstücke gehören dem älteren, gebundenen Balladenstil an. Es ist also hier die 2. und 3. Abteilung des Korpus von *Iv* vertreten, auf einen provenzalischen Schreiber weist zweimaliges *ilh* (statt *il*) im leider schlecht erhaltenen französischen Text.

Die folgenden Fragmente führen nach Nordfrankreich. Das Blatt Bibl. Nat. Coll. de Picardie 67 f. 67 (*Pic*) war (durch einen Hinweis L. Delisles) schon Coussemaker bekannt[2]). P. Meyer entdeckte es unabhängig davon noch einmal und veröffentlichte die Texte[3]); eine kurze Beschreibung gibt Wolf[4]). Nr. 1—3 und 5 sind zweispaltig, 4 und 6 sowie bei den Motetten der Rest des stets etwas längeren Triplums in Langzeilen aufgezeichnet. Die Texte zeigen pikardische Formen (*douchour*, *merchi* usw.).

Nr.	Folio		Stimmenzahl	Form	*Fauv*	*Iv*	*BF*	*CaB*
1	67	⟨Amer amours⟩[5] ⟨Durement au cuer⟩ Tenor Dolor meus	3	M		72		
2		Garrit Gallus flendo dolorose[6] In nova fert animus	3	M	$M_3$22			
3		⟨Fortune mere a doulour⟩[7] ⟨Ma doulour ne cesse pas⟩ ⟨Tenor Dolor meus⟩	3	M		67		10
4	67′	⟨. . . .⟩ Schluß: et belle amie a mon talent.[8]	2	K			1	
5		Musicalis sciencia Sciencie laudabili	3	M				
6		Se je chant mains que ne suel[9]	2	K		66		

[1]) Vgl. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 176 und 184. Eine Kopie stellte mir Herr Prof. Ludwig zur Verfügung.

[2]) Les harmon. du XIVe s. S. 14f.

[3]) Bulletin de la Société des anc. textes frçs. 34, 1908, S. 45—56. Dazu P. Aubry ib. S. 86 und A. Guesnon in: Le Moyen Âge 25 (sér. 2, 16), 1912, S. 97f. Die dort vorgeschlagene Emendation zu Meyer's Text S. 53, Z. 13 hatte bereits Coussemaker stillschweigend eingesetzt.

[4]) Geschichte der Mensuralnotation 1, S. 181. Vgl. auch Ludwig, SIMG 4, 25. Der Inhalt des folgenden Blattes (f. 68) gehört dem 13. Jahrhundert an und wurde herausgegeben von Gennrich, Rondeaux usw. 1, S. 262—64.

[5]) 2 Systeme mit dem Anfang sind weggeschnitten.

[6]) Zit. von Philipp von Vitry (C. S. 3, 21 u. 33) und Theodoricus de Campo (ib. 186).

[7]) Nur eine Zeile mit dem Musikanfang des Motetus erhalten. Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift (vgl. S. 184).

[8]) Anfang auch in *BF* verloren.

[9]) Musik: Beilage VI.

Das Fragment enthält zwei lateinische und zwei französische Doppelmotetten aus dem Repertoire zwischen *Fauv* und *Iv*, die weltliche Musik ist noch in alter Weise durch Motetten und zwei auch sonst überlieferte französische Kanons vertreten. Das Blatt (43,5 × 21,3 cm[1]) ist oben und unten beschnitten; nimmt man den günstigsten Fall an, daß die jetzige Rückseite ursprünglich das Recto gewesen und unten nur der Rand weggeschnitten sei, so wären für Nr. 1 noch zwei Zeilen samt oberem Rand zu ergänzen. Die Handschrift müßte also das sehr merkwürdige Format von mindestens 48 × 21,3 cm gehabt haben. Die Annahme liegt näher, daß dieses Blatt nicht aus einem Kodex stammt, sondern ursprünglich eine Pergamentrolle von größerer Länge gewesen ist[2]). Gegenstücke dazu wären etwa die Trouvèrehandschrift London, Lambeth Palace Misc. rolls 1435 (154 × 11,5)[3]) und die Sammlung englischer Carols des 15. Jahrhunderts im Trinity College zu

Nr.	Folio		Stimmenzahl	Form	*Fauv*	*Iv*	*CaB* u. *C*	Sonstige Hss.
1	⟨..⟩ 1	⟨.......⟩ Per grama protho paret[4] Tenor Valde honorandus est beatus Johannes	(3)	M				
2		De ce que folz pense[5]	3	B			f. 5′ (4st.) f. 10 (4st.)	*PR* 148 (4 st.) *FP* 156, *Ch* 86, *P* 182, *Str* 52
3	1′ ⟨..⟩	Se cuers joians, jones, jolis[6] ⟨Rex beatus confessor domini⟩ ⟨Tenor Ave⟩	3	M	M_3 9			
4		⟨.......⟩ O flos florens floride ⟨Tenor ....⟩	(3)	M				
		unbekannte Lücke						
5	⟨..⟩ 2	Je commence me chançon ⟨Et je seray li segons⟩ Tenor J'ay pastez chaus	3	(M)		78		
6	2′ ⟨..⟩	⟨.......⟩ Nous sommes de bons compaignons[7] ⟨Tenor ...⟩	(3)	(M)				

[1]) Nach Mitteilung Prof. Ludwig's. Die Maße schwanken, da die Schnitte oben und unten nicht geradlinig geführt sind.

[2]) Fräulein G. Thibault hatte die Freundlichkeit, das Blatt daraufhin zu untersuchen, und bestätigte mir, daß ein alter Falz nicht vorhanden ist.

[3]) A. Wallensköld in: Mém. de la Soc. néo-philolog. de Helsingfors 6, 1917, 1—40.

[4]) Die Lesung einer Überschrift ist unsicher (*de muris?*).

[5]) *Ch:* P. des Molins, *Str:* Wilhelmi de Maschaudio (!); Musik nach *McV*, *PR* u. *P:* Wolf, Handb. d. Notationskde. 1, 354, nach *Ch:* Droz-Thibault, Poètes et mus. dn XV[e] s. S. 21. Für die große Verbreitung dieser Ballade spricht auch ein Wandteppich im Musée des Arts Décoratifs (Paris): ein sitzender Mann hält eine Schriftrolle mit ihrem Anfang, aus der eine junge Dame zu eigener Harfenbegleitung singt (Droz-Thibault a. a. O., Illustration zu S. 21.)

[6]) Musik nach *Fauv:* Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 2 u. 3, Nr. 9.

[7]) Die Ergänzungen (nach Analogie von Nr. 5) nur hypothetisch.

Cambridge (201 × 17,8 cm)[1]). Wie aus einem solchen Rotulus musiziert wurde, zeigt eine Miniatur des Machaut-Kodex f. frç. 9221, f. 16[2]).

Der Rest einer größeren Handschrift scheint dagegen in dem von Wolf zuerst erwähnten Fragment Mac Veagh (*McV*) vorzuliegen[3]). Es besteht aus zwei Pergamentblättern in Quartformat, die als Einband benutzt waren. Der Text weist wiederum auf einen pikardischen Schreiber (*canchon, le cat* usw.). Auf der Seite stehen neun Systeme; die Motetten sind doppelseitig geschrieben, daher außer Nr. 2 alle Stücke unvollständig. (s. S. 196)

Blatt 1 entstammt wohl dem Motettenteil der Handschrift; ob es sich bei Nr. 2 um einen Nachtrag handelt, ist mir nicht bekannt. Die Motettenstimmen Nr. 1, 3 und 4 sind isorhythmisch und gehören noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts. Nr. 4 ist, nach der Rhythmik zu urteilen, der Motetus, dessen wohl etwas ausgedehnteres Triplum mit dem Tenor auf dem gegenüber liegenden Recto unter dem kurzen Motetus und Tenor zu Nr. 3 anzunehmen ist, der Raum war also sparsam ausgenutzt (Nr. 4 Nachtrag?). In Nr. 6 findet die Marktszene *Iv* 78 ein Gegenstück; ob das Erhaltene die Ober- oder Mittelstimme einer wohl dreistimmigen Komposition war, läßt sich nicht sicher feststellen. Soweit aus den zwei Blättern zu erkennen, war die Handschrift geordnet. Bedauerlich ist vor allem der Verlust der späteren Partie, die Nr. 5 und 6 enthielt; der Naturalismus der italienischen Cacce ist in derartigen Stücken schon vorweggenommen, die ihrerseits wieder in französischen Motetten des 13. Jahrhunderts Vorgänger haben[4]).

Die umfangreichsten Reste aus dieser Epoche sind die aus vier verschiedenen Handschriften stammenden, schon von Coussemaker benutzten Cambraier Fragmente 1328 (1176)[5]). 16 Blätter gehören nach Ludwig[6]) zu einer großen nordfranzösischen Handschrift (*CaB*, 31 × 23,5, Spiegel über 28 × 20), deren Motettensammlung noch zweispaltig mit 12 Systemen auf der Seite angelegt war. Daß im Messenteil auch doppelseitig geschrieben wurde, zeigt Nr. 14 (f. 1); bei den weltlichen Stücken folgen sich die Stimmen auf je einer Seite (Faksimile: Coussemaker, Hist. de l'harm. pl. 34_2, 35 und 36.) In den französischen Texten begegnen wieder zahlreiche pikardische Formen. Die Notierung ist regelmäßig, in den Motetten wird die Plika noch häufig verwandt. Leider sind die meisten Seiten schlecht erhalten.

---

[1]) A. Fuller-Maitland, English Carols of the XV. Century (1891).

[2]) E. Droz und G. Thibault, Poètes et musiciens du XVe siècle, 1924, zu S. 13, „Rondiau".

[3]) Handbuch der Notationskunde 1, S. 352 und 355. Der jetzige Verbleib des Fragmentes ist mir nicht bekannt. Eine Kopie verdanke ich Herrn Prof. Ludwig, freundliche Auskünfte Herrn Professor Wolf.

[4]) Vgl. die Caccia des Zacharias SIMG. 3, S. 618 und für das 13. Jahrhundert die französische Doppelmotette W_2 3, 3 bei Wolf, Mus. Schrifttafeln 22 (dazu Ludwig, Repertorium 1, 199 und 204f.)

[5]) Coussemaker, Notice sur les collections mus. de la Bibl. de Cambrai (Mém. de la Soc. d'émul. de Cambrai 18, 1841, S. 59—236 und separat 1843) Textbeilage I—XXVI; Hist. de l'harm. au m. â., pl. 31, 32, 34_2—36.

[6]) AfM. 5, S. 283—287. Der Übersichtlichkeit halber folge das dort schon gegebene Verzeichnis in neuer Einrichtung. Eine Kopie der Motetten stellte mir Herr Prof. Ludwig freundlichst zur Verfügung.

Nr.	Folio		Stimmenzahl	*Iv*	*Pic*	*Apt*	*Ch*	Andere Hss.
1	<. .> 17	<Apta caro>[1] <Flos virginum> Tenor Alma redemptoris	3	7			M 1	*Mod* 29
2	17	Les l'ormel a la turele[2] Main se leva sire Garins <Tenor Je ne chaindrai mais>	3	35				*Tu* 26
3	17′	Cum statua Nabugodonosor metallina[3] Hugo, Hugo, princeps invidie Tenor Magister invidie	3	22				
4	17′ 19	<Se paour d'umble astinance> Diex tant desir estre ames de m'amour	3	40				*E Mus* 17 (a. Text)
5	19′ 19 A	Benedicamus Domino uni Deo	3					
6	19 A	Colla jugo subdere[4] <Bona condit cetera> Tenor Libera me	3	28		31		*Str* 110, 111
7	19 A′	<. . .> Fors perversa	3					
8	17 A	Par maintes fois ai oy recorder <. . . .>	3					
9	17 A′ 11′	<Flos ortus inter lilia>[5] Celsa cedrus ysopus effecta Tenor O quam magnus pontifex	4	15 (3st.)				
10	11′	Fortune mere a dolour[6] Ma dolour ne cesse pas Tenor <Dolor meus>	3	67	3			
11	11	Vos qui admiramini[7] Gratissima virginis species	4	13				
		(unbekannte Lücke)						
12	12	(Anfg. unleserlich) (Anfg. unleserlich) Tenor Neuma	3					
13	12′	Qui es promesses de fortune se fie[8] Hay fortune, trop sui mis loing de port	3	38				*Mach* M 8
		(unbekannte Lücke)						
14	1	Patrem omnipotentem (und 1 Unterstimme)	?					

(Unbekannte Lücke. Einen andern Teil der Hs. bilden die weltlichen Werke, deren Ordnung unbekannt ist[9]).

Von den zwölf ohne erkennbares Prinzip angeordneten Motetten (die Stellung von Nr. 12 und 13 ist unbekannt) sind neun mit *Iv* gemeinsam, zwei gehören Philipp von Vitry an (Nr. 3 und 11), eine dritte wird von ihm zitiert (Nr. 6). Machaut ist in dieser nordfranzösischen Sammlung nur mit einer Motette und zwei sehr verbreiteten weltlichen Stücken vertreten (f. 13′ und

[1]) Zitiert von Philipp von Caserta (C. S. 3, 118); nur Textschluß des Triplum mit Tenor erhalten.
[2]) Zu den Veröffentlichungen vgl. S. 189 A. 11.
[3]) Zitiert von Tunstede (C. S. 4, 268) als Werk Philipps von Vitry.
[4]) Zitiert von Philipp von Vitry (C. S. 3, 20).
[5]) Text nach Darmstadt 521: Anal. hymn. 42, 247.
[6]) Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift, vgl. S. 184.
[7]) Zitiert von Tunstede (C. S. 4, 268) als Werk Philipps von Vitry.
[8]) Text (auch Stockholm frç. 53 Nr. 77/78): Chichmaref a. a. O. 2, 497.
[9]) Großenteils bei Ludwig, AfM 5, 285 A 1 verzeichnet.

15); ähnlich enthält auch *Iv* unter 37 Motetten nur drei von Machaut nebst einem seiner Rondeaux (*Iv* 5). Diese geringe Zahl mag sich zum Teil durch Verbreitung besonderer Machauthandschriften erklären. Auffallend ist aber, daß sein Name auch in den beiden bekannten Musikermotetten[1]) erst in weitem Abstand nach Muris und Vitry, zuerst an 17., dann an 7. Stelle genannt wird. Vielleicht stand Machaut infolge seines langen Aufenthalts im Ausland[2]) und seiner intimen Beziehungen zum höchsten Adel etwas außerhalb der französischen Musikerzunft und vereinigte erst in seinen späteren Reimser Jahren einen Schülerkreis um sich. — Der Messenteil in *Ca B*, von dem nur ein Blatt erhalten ist, dürfte entsprechend *Iv* und der Handschrift in der Bibliothek Philipps des Guten[3]) an zweiter Stelle gestanden haben. Die dritte Abteilung bilden hier zum erstenmal die Balladenformen, so daß *Ca B Iv* gegenüber ein jüngeres Stadium vertritt. Mit Rücksicht auf die verschiedene Herkunft ist daraus jedoch kein Schluß auf die Entstehungszeit zu ziehen; die beiden Handschriften mögen annähernd gleichzeitig sein. — Aus einem anscheinend ähnlichen zweiten Kodex ist in derselben Fragmentensammlung nur das mittlere Doppelblatt einer Lage erhalten (*Ca C*)[4]). Das *Agnus dei* auf den drei ersten Seiten bildete vielleicht den Schluß der Meßstücke und die weitverbreitete Ballade *De ce que fol pense*[5]) den Anfang der weltlichen Abteilung. Da keine nur Balladen- und Meßkompositionen enthaltende Quelle bekannt ist, dürfte auch hier eine Motettenabteilung am Anfang gestanden haben. Die weltlichen Werke im Balladenstil treten jetzt immer stärker hervor, *Ca B* und *C* sind die einzigen erhaltenen Sammlungen, die sie noch mit Motetten und Meßstücken vereinigen, wobei freilich Art und Umfang der Meßfaszikel unbekannt bleibt. Mit dem zeitlich naheliegenden Berner Fragment ist schon die erste rein weltliche Sammlung erhalten, wie ja auch Machaut, dessen gesammelte Werke etwa in dieser Zeit für aristokratische Besteller kopiert wurden, nur eine vereinzelte Messe, offenbar eine Gelegenheitskomposition, hinterlassen hat[6]). Für die weitere französische kirchliche Musik bis zum Auftreten Dufay's liegt nur e i n e vollständige Quelle größeren Umfangs vor, doch macht es das Repertoire der übrigen Handschriften wahrscheinlich, daß schon bald die getrennte Überlieferung von kirchlichen und weltlichen Werken einsetzte; die Motetten nehmen dabei eine Mittelstellung ein, wie *Chantilly* und *Apt* zeigen.

An *Iv* schließt sich zeitlich ein Fragment in Barcelona an, eine willkommene Bestätigung literarischer Zeugnisse für die Musikpflege in Aragon während des 14. Jahrhunderts. F. Pedrell machte vor allem auf den musikliebenden König Joan I. (1350—96) aufmerksam, der seine Menestrels allenthalben die neuesten Instrumente erstehen, Sänger und Spieler anwerben ließ

[1]) *Pic* 5 und *Iv* 20 (*Barc, Str*), veröffentlicht bei Coussemaker, Les harm. du XIV. s. S. 14—15.

[2]) Über seine Reisen mit Johann von Luxemburg ausführlich V. Chichmaref, Poésies lyr. de G. de M. 1, (1909), XIIIff.

[3]) Vgl. S. 184f.

[4]) AfM 5, S. 284 A. 1.

[5]) Vgl. oben S. 196. A. 5.

[6]) Vgl. Ludwig, ZfM. 5, S. 440f.

und sich auch selbst in der Komposition versuchte[1]). Neuerdings sind weitere Nachrichten bekannt geworden: man erfährt von Musikern aus Avignon, die 1379 in den königlichen Dienst treten[1]), von zwei Menestrels, die 1386 im Auftrag des Kronprinzen nach Frankreich und Deutschland reisen „ut in scholis proficiant musicorum"[3]), von anderen „juglars" und „ministrers", die angeworben, beurlaubt, entlassen und mit Empfehlungen an eine Reihe deutscher, französischer und englischer Adligen versehen werden[4]), von Instrumentenkäufen des Prinzen und späteren Königs Joan (1376, 1378, 1394)[5]), von Handschriften mit Motetten, Meßkompositionen, Rondeaux, Balladen und Virelais, die gekauft oder in Avignon bestellt werden[6]). Auch biographisches Material über Musiker des 14. Jahrhunderts in den Archiven von Barcelona weist auf enge Beziehungen zu Frankreich, Flandern und Deutschland, aus denen z. B. eine Ballade auf den Tod der kastilischen Königin Elionor von Aragon († 1382), in französischen und italienischen Quellen überliefert (*Fuions de ci*, *Ch* 11, *PR* 126, *Mod* 25), hervorgegangen ist[7]).

Das Fragment Bibl. de Catalunya B. M. 853 (*Barc*) besteht aus einem Pergament-Doppelblatt, jedoch nicht dem inneren einer Lage. Die Größe der Handschrift war 32,5 × 22, des Spiegels 27,3 × 17 bis 19,5 cm, eine Foliierung ist nicht vorhanden. Auf der Seite stehen 12 Systeme zu fünf roten Linien. Die Initialen sind nur auf

---

[1]) Riemann-Festschrift 1909, S. 229–240.

[2]) A. Rubió y Lluch, Documents per l'historia de la Cultura Catalana Mig-eval vol. 2, 1921, S. 207, Nr. 219, Kronprinz Joan an den Sänger Ambrosius Porcellet: „Placet nobis ac volumus quod veniatis ad servicium nostrum necnon quod adducatis vobiscum ... qui sit abtus pro faciendo tenore ... — ... cantores nostri qui nunc .. de Avinione ad nos serviendum venerunt ... Diese Sänger wurden am 12. August 1379 in einem Brief an den Vescomte de Roda, der sich in Avignon aufhielt, bestellt (s. u. A. 6) und nach ihrem Eintreffen am Hof die 22 vorhandenen Musiker bis auf vier „ministrers" und einen „arper" am 3. Oktober 1879 entlassen. Ein Dokument von 1384 gibt die Namen einiger Sänger (a. a. O. 220 A.)

[3]) ib. 290, Nr. 299.

[4]) Op. cit. vol. 1, 1908, 195, Nr. 198 (29. August 1361); vol. 2, 187, Nr. 200 (1. August 1377); ib. 297, Nr. 306 (13. August 1386). Der S. 187 f. rühmend erwähnte Jacomi ist auch in *Ch* 69 als Komponist genannt und vielleicht mit Jacob de Senleches identisch, dessen aus *Ch* und *Mod* bekannter Name am Schluß derselben Doppelballade steht.

[5]) ib. 179, Nr. 192 („arpes" und „lau(t)s guitarrenys"); 187 A. 2 („Nos fem cobrir dargent ... les xalamies e les cornamuses dels nostres ministrers" ...; 196, Nr. 208 („una arpa doble, ... e trametets nos los lahuts e les flahutes al pus breu que porets ..."); 338, Nr. 351 (Zahlung von 100 Gulden an den Instrumentenbauer Pere Palau [aus Avignon, ib. S. 196 A.] „in satisfaccione quarundam arparum et aliorum instrumentorum musicorum ...").

[6]) ib. 220, Nr. 232: Eine Zahlung vom Juli 1380 für „un libre ... appellat de motets"; August 1379 die schon erwähnte Bestellung nach Avignon: „... nos hauriem gran plaer que aguessem per a servi de nostra capella de bons xantres .... e volem que aporten tot lo cant de la missa notat e un libre on haje molts motets e rondells e balades e virelays (que sien la flor, e fets los fer als xandres del papa, car els saben la flor d'açó") (sie kennen darin das Neueste); 372, Nr. 385: eine Zahlung vom August 1404 für ein „libre appellat de cant d'orgue de motets que ... ha comprat a ops de la dita capella (de la senyora reyna)".

[7]) Vgl. den Basler Kongreßvortrag von H. Angles. Die Kenntnis der beiden Barcelonaer Handschriften verdanke ich Herrn Anglès, der mir auch Beschreibungen und Photographien freundlichst zur Verfügung stellte. — Die von O. Ursprung ZfM. 4, 1921, 149 A. 4 erwähnten Notizen finden sich jetzt nebst weiteren Musiknachrichten bei U. Deibel, Leonor von Sizilien (1349–1375), Dissertation Freiburg 1923 (maschinenschriftlich, erscheint nach Mitteilung der Verfasserin demnächst in katalanischer Übersetzung.)

f. 2 ausgeführt, dort finden sich auch rote Noten. Die obere und untere Außenecke von f. 2 ist rechtwinklig abgeschnitten, so daß alle Stücke unvollständig sind. Das Erhaltene läßt auf doppelseitige Notierung schließen, nur in dem kurzen Kyrie Nr. 4 folgt der Tenor der Oberstimme.

Nr.	Folio		Urspr. Stimmenzahl	Form	*Iv*	*Str*
1	<..> 1	<Apollinis eclipsatur>[1] Zodiacum signis lustrantibus Tenor In omnem terram	3 und 5?	M	20	100 (5 st.)
2	1' <..>	Zelomina zelus virtutibus <Nazarea que decora> <Tenor Ave Maria>	3	M	21	
		(Lücke von einigen Blättern)				
3	2	Et in terra, Tropus Spiritus et alme[2]	3	MM		
4	2'	Kyrie	2	BM		
5	2' <..>	Et in terra[3]	(3)	BM		

Die Motette *Iv* 20 liegt hier in einer zweiten Bearbeitung vor, deren genaue Form sich wegen Verlustes der Gegenseite nicht feststellen läßt. Da das Triplum mindestens acht, wahrscheinlich neun Zeilen füllte, blieben für eine weitere Zusatzstimme nur etwa drei Zeilen. Eine dritte, noch spätere Bearbeitung ist in *Str* erhalten. Daß Nr. 5 im Balladenstil komponiert war, läßt sich aus dem erhaltenen Tenor schließen; er ist in einzelne Abschnitte aufgeteilt, was sich im Konduktus- und Motettenstil bisher nicht findet. Nr. 4 zeigt die einfache zweistimmige Balladenform, die in *Iv* zweimal, in *Apt* dagegen nicht mehr vorkommt. Blatt 1 gehörte zur Motettensammlung, deren erhaltene Stücke sich auch in *Iv* unmittelbar folgen; ob und wie nach dem Messenteil, aus dem Blatt 2 stammt, die weltlichen Werke vertreten waren, ist nicht zu erkennen. Die Einzelheiten legen den Schluß nahe, daß der ursprüngliche Kodex *Barc* aus dem Avignonesischen Repertoire zwischen *Iv* und *Apt* zusammengestellt war. Hinsichtlich *Apt* ist diese Angabe freilich noch unbestimmt, da diese Handschrift nicht nur inhaltlich einen größeren Zeitraum umspannt, sondern auch aus getrennt entstandenen Faszikeln besteht.

Kodex *Apt* wurde in der musikwissenschaftlichen Literatur 1904 durch A. Gastoué bekannt gemacht, der wohl durch eine ältere, sonst unbeachtete Erwähnung auf ihn aufmerksam wurde[4]). Seine Beschreibung ist freilich unzulänglich, ebenso die beigegebenen Übertragungen. Auf Veranlassung Fr. Ludwig's wurde der Inhalt der Handschrift kürzlich in einer Dissertation von

[1]) Nach dem Tenor steht eine textlose, als Triplum bezeichnete Stimme und ein Kontratenor „Per sanctam civitatem". Vgl. S. 189 A. 2.

[2]) Tropus (Chevalier 19312) bei P. Wagner, Einf. in die Greg. Mel. 3, 1921, 510 *Iv* 63, *Pad* 4 und Frgm. Coussemaker sämtlich verschiedene Kompositionen.

[3]) Nur der Tenor ist erhalten, die beiden untersten Systeme sind leer.

[4]) P. de Terris, Recherches histor. et litér. sur l'anc. liturgie de l'égl. d'Apt, Avignon 1874. — A. Gastoué, Inventaire des anciens mss. lit. conservés dans l'égl. d'Apt, Semaine relig. (Avignon) 50, 1900, 391 und separat S. 8; ders. Les anc. chants lit. des égl. d'Apt et du Comtat, Rev. du chant Grég. 10 und 11, 1902 und separat S. 21–26; ders. La mu-

A. Elling untersucht, auf die für Einzelheiten besonders in stilistischen Fragen verwiesen sei[1]). Da sie nur in beschränktem Maß zugänglich und Gastoué's Angaben wenig brauchbar sind, folge hier das Verzeichnis mit beigefügter Konkordanz.

Die Handschrift besteht aus 45 Blättern in sechs nicht immer vollständig erhaltenen Lagen von leicht wechselndem Format. Die meisten sind unten angestückelt, außer Faszikel 5, der nur 27 × 19,3 (Spiegel 22,6 × 15,8 cm) mißt; das Format der übrigen bewegt sich zwischen 28,5 × 19,8 und 29 × 21, das der Spiegel von 20,5 × 15,8 bis 22,5 × 18 cm[2]). Die Lagen setzen sich aus 8, 8, 5, 16, 2 und 6 Blättern zusammen, die beiden letzten sind aus Papier, die anderen aus Pergament. In der ersten, zweiten und vierten stehen in der Regel neun, in den übrigen acht Systeme zu fünf roten Linien auf der Seite. Die Schreibung ist überwiegend ganz- oder doppelseitig, nur für Nr. 1 zweispaltig. Mit f. 17 (Beginn der 3. Lage) wechselt die Hand, so daß mindestens zwei Schreiber beteiligt waren. Eine alte Foliierung ist weder durchlaufend noch für einzelne Hefte vorhanden. Schrift und Initialenausstattung zeigen Verwandtschaft mit *Iv*, sind aber sorgloser und ungleichmäßiger[3]). Die Notierung ist regelmäßig-französisch, rote Noten begegnen vereinzelt, schwarz-hohle nur in Nr. 38 und 43 (z. T. nachträglich rot ausgefüllt) in der üblichen Bedeutung[4]). In Nr. 4 wird die Dragma als Semiminima der prolatio minor, also abweichend von *Iv* benutzt.

Die weltlichen Formen ebenso wie die französischen Motetten fehlen in *Apt* ganz, die lateinische Motette ist nur in zwei Faszikeln durch zusammen vier Stücke vertreten, dagegen tritt im zweiten Faszikel zum erstenmal eine Abteilung mehrstimmiger Hymnen auf; so bildet *Apt* ein kirchliches Gegenstück zu den rein weltlichen Sammlungen der gleichen Epoche. Die Faszikel weisen auf verschiedene Stadien der Meßkomposition hin. Aus dem ältesten Repertoir schöpft der dritte und sechste, aus dem jüngsten der vierte, zwischen diesen Grenzen liegt das übrige. Faszikel 6 zeigt Konduktus- und altertümlichen, gebundenen Balladenstil und berührt sich mit *Tournai* und *Iv*. In Faszikel 3 tritt der für *Iv* charakteristische Motettenstil zu zwei älteren Balladensätzen und drei Motetten, die nur hier eine kleine Abteilung für sich bilden; von den sieben Stücken stehen fünf auch in *Iv*. Die nächsten Faszikel zeigen das Vordringen der balladenartigen Komposition: unter den sechs Meßstücken des zweiten Faszikels trifft man sie dreimal an, zusammen mit drei Sätzen im Motettenstil (darunter Nr. 15 als Gegenstück zu *Iv* 79, vgl. S. 193) und einer verbreiteten Motette, unter den neun Sätzen des ersten Faszikels bereits sechsmal; von diesen 16 Stücken sind noch fünf mit *Iv* gemeinsam. Mit dem vierten Faszikel treten dagegen andere Beziehungen auf: drei zu *Barc B*, vier zu *Str*, je eine zu den italienischen Handschriften *Pad*, *RU_1* und *BL*. Von den elf Stücken sind vier in vokalem Konduktusstil und sieben balladenartig gehalten; Nr. 38, 42 und 43 zeigen eine fortgeschrittene Balladentechnik mit auf-

sique à Avignon et dans le Comtat du 14. au 18. s., Riv. mus. it. 11, 1904, 266–284; Übertragungen auch in Lavignac's Encyclopédie de la mus., Hist. 1, 1913, 577ff. und in La vie et les arts liturg. 9, 1923, 550 – Dazu Ludwig, ZfM 5, 436; AfM 5, 221 und in Adler's Handbuch S. 236.

[1]) Die Messen, Hymnen und Motetten der Handschrift von *Apt*, Göttinger Dissertation 1924.

[2]) Nach Mitteilung Prof. Ludwig's.

[3]) Nach Photographien im Besitz Prof. Ludwig's.

[4]) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 198.

Nr.	Folio		Komponist	Stimmenzahl	Form bzw. Stil	*Iv*	*Barc B*	*Pad*	*Str*	Sonstige Hss.
(Fasz. 1)										
1	1 a, b – 2 a, b	{Kyrie rex angelorum / Clemens pater conditor syderum[1]		3	MM	68				
2	2′3	Kyrie humano generi[2]		3	BM					
3	3′	Kyrie		3	BM					
4	4	Kyrie (statt Kyrie II Tropus) Principium effectivum[3]		3	BM					
5	4′	Kyrie	Chipre	3	KM	49				
6	5	Kyrie	Perrinet	3	BM					
7	5′ – 7	Et in terra, Tropus Qui sonitu melodie[4]		3	BM	50		21	60	*BF* 2
8	7′8	Et in terra		2	KM					
9	8′	O sacra virgo beata (tropiertes Kyrie)		3	BM					
(Fasz. 2)										
10	9	Kyrie	Guymont	3	MM					
11	9′	Kyrie, Tropus Jesu dulcissime[5]	De Franciaco	4	BM					
12	10 – 11	Et in terra	Depansis	3	MM	29				
13	11 – 11′	Sanctus	Fleurie	3	BM					
14	12	Agnus Dei		3	BM					
15	12′ 13	{Sacrosanctus pater ingenitus[6] / Sanctus miro gaudio		3	MM					
16	13′ 14	{Impudenter circuivi[7]) / Virtutibus laudabilis		4	M	6			30	*Bern* 2
17	14′	Christe redemptor omnium[8]		3	H					
18		Conditor alme siderum		3	H					
19	15	Sanctorum meritis		3	H					
20		Veni creator spiritus		3	H					
21	15′	Ave maris stella		3	H					
22		Jesu corona virginum		3	H					
23	15′ – 16	Deus tuorum militum		3	H					
24	16	Iste confessor[9])		3	H					*Ca 32*, 7
25	16′	Jesu nostra redempcio		3	H					*Tr* 148
26		Ut queant lapsis		3	H					
(Fasz. 3)										
27	17	Sanctus		3	BM					
28	17′ 18	Et in terra	Loys	3	MM	61				
29	18′ <18*>	Et in terra[10]		(3)	BM	25				
30	<18*> – 20	Patrem omnipotentem[11]	Orles	3	MM	55				

[1]) Chevalier, Rep. hymnol. Nr. 32907 und 36231
[2]) Chevalier 38037
[3]) Chevalier 40100
[4]) Chevalier 40317
[5]) Chevalier 38387
[6]) Chevalier 33044 bezw. 38973
[7]) *Str.*: Philipp von Vitry, *Bern* nur neuer Kontratenor. Texte nach Wien 883: Anal. hymn. 32, 112 und 232; *TuB* M 12 Kontrafaktum mit anderer Musik.
[8]) Die Hymnenmelodien finden sich im Antiphonarium Romanum: (Nr. 17) S. 228 u. Append. 14, (Nr. 18) 185 u. App. 11, (Nr. 19) S. [29] u. 738, (Nr. 20) App. 21, (Nr. 21) S. [80], (Nr. 22) 20, (Nr. 23) A. 35, (Nr. 24) A. 39, (Nr. 25) A. 20, (Nr. 26) A. 24.
[9]) *Ca 32* und *Tr* beide mit anderer Mittelstimme
[10]) Als „Gloria baralipton" bezeichnet. Die 2. Hälfte des Tenor und der Kontratenor fehlen mit f. <18*>
[11]) Der Anfang von Oberstimme und Tenor fehlt.

Nr.	Folio		Komponist	Stimmenzahl	Form bzw. Stil	*Jv*	*BarcB*	*Pad*	*Str*	Sonstige Hf.
31	20′ 21	Colla jugo subdere[1] Bona condit cetera		3	M	28			110 111	*CaB* 6
32	21 21,	Dantur officia[2] Quid scire proderit		3	M	8			72	
33		Imperatrix regina glorie O Maria spes reorum		3	M					
(Fasz. 4)										
34	22–23′	Et in terra, Tropus Splendor patris[3]		3	BM		1		82	
35	24	Kyrie summe clementissime[4]	〈Johannes Graneti〉	3	BM		4			RU_1 11 (2 st.)
36	24′ 25	Et in terra		3	BM				61	
37	25′ 26	Et in terra	Susay	3	KM					
38	26′ 27	Et in terra		3	BM					
39	27′–29	Patrem omnipotentem		3	KM					
40	29′–32	Patrem omnipotentem[5]	Bonbarde	4	KM			20	8	
41	32′–34	Patrem omnipotentem	Jacobus Murrin	3	KM					
42	34′–36	Patrem omnipotentem	Tapissier	3	BM					*BL* 44
43	35′–36′	Sanctus	Tapissier	3	BM					
44	36–37	Patrem omnipotentem[6]	Tailhandier	3	BM		3		87	
Fasz. 5)										
45	〈37*〉 – 39	Patrem omnipotentem[7]		3	MM					
(Fasz. 6)										
46	40–41′	Patrem omnipotentem[8]	Sert (oder Serus?)	3	BM	60				*BF* 3
47	41–42′	Patrem omnipotentem	Pellisson	3	BM					
48	43–45	Patrem omnipotentem		3	KM					*Tournai*
49	45′	Et in terra[9]								

gelockerter Führung der Unterstimmen und gehören ohne Zweifel zu den jüngsten Sätzen von *Apt*; vielleicht ist Tapissier auch der Komponist von Nr. 38. In *BL* wird sein *Patrem* mit einem neuen *Et in terra* vereinigt, als dessen Autor „Tomas Fabri, scolaris Tapisier" genannt ist (*BL* 43, 44). Von den Komponistennamen sind aus anderen Musikhandschriften drei bzw. vier bekannt: Tailhandier und Susay (Suzoy) aus Chantilly, wo der erstere mit einem (*Ch* 65), der andere mit drei französischen Stücken (*Ch* 39, 49, 84) vertreten ist, Tapissier aus *BL* 44 und der Motette *O* 322[10]). Vielleicht ist Perrinet (Fasz. 1) mit dem in *Pad* für *Apt* 40 genannten Perneth (*Str*: Prunet)

[1]) Zit. von Philipp von Vitry (C. S. 3,20)
[2]) Text: S. 192.
[3]) *Barc B* mit anderem Kontratenor. Tropus (Chevalier 41024): Anal. hymn. 47,263.
[4]) Komponist nur in *Barc B*. Mit anderem Kontratenor auch in Paris, Ste-Geneviève 1257, f. 36′; Tropus (Chevalier 33 740): Anal. hymn. 47,165
[5]) *Pad*: Perneth, *Str*: Prunet.
[6]) *Barc B* mit anderen Kontratenor.
[7]) Ein Blatt mit dem Anfang der Oberstimme fehlt.
[8]) Überschrift *Iv*: „de rege".
[9]) Nur Tenor und Kontratenor, Nachtrag in weißer Notierung.
[10]) Veröffentlicht bei J. Stainer, Dufay and his contemporaries, 1898, 187–193.

identisch. — Singulär und von besonderer Bedeutung sind die dreistimmigen Hymnen, die bereits in einem der älteren Faszikel vereinigt sind. Während für die *Et in terra-* und *Patrem*-Oberstimmen eine Choralbenutzung ebensowenig wie in *Iv* festzustellen ist, übernehmen die zehn Apter Hymnen (die mit den Stücken *Iv* 53 und 54 nichts zu tun haben) den Choral Note für Note, Nr. 17 im Kontratenor, mit kleinen Sequenzenfiguren verziert, die neun andern in der Oberstimme fast ohne melodische Änderung und Zutat. Die Satztechnik ist nicht etwa der Fauxbourdon, der hier überhaupt nicht, auch in den Balladenmessen der Handschrift verhältnismäßig selten hervortritt, sondern der akkordisch-syllabische Konduktusstil mit gelegentlicher rhythmischer Abhebung der Unterstimmen. Nr. 17, 19, 21—26 sind reine Kondukten, Nr. 18 hat einen balladenartigen textlosen Kontratenor, Nr. 20 nur in der Oberstimme Text. Nur eins dieser Stücke ist bis jetzt in anderen Quellen nachweisbar[1]). Das Repertoire von *Apt* ist nach all diesem sicher Avignonesischen Ursprungs und erstreckt sich etwa über das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts.

Mit dem jüngsten Faszikel von *Apt* nahe verwandt ist ein Heft kleineren Umfangs in Barcelona, Bibliothek des Orfeo Català, Ms. 2 (*Barc B*)[2]). Es handelt sich um einen Quaternio aus Pergament (29 × 20, Spiegel ca. 23 bis 26,5 × 16 bis 19,5 cm) mit neun (f. 4: 10) Systemen von je fünf roten Linien auf der Seite und teils ganz-, teils doppelseitiger Schreibung. f. 1 und 5′—8′ enthalten nur leere Systeme. Auf fol. 8′ oben steht „Johannis Andree civis Bononiensis". In Bologna, der berühmtesten Rechtsschule des Mittelalters bestand seit 1364 ein spanisches Kolleg; es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein katalanischer Student oder Magister das Heft von dort mitgebracht hat[3]). Daß in Oberitalien französische Meßstücke gerade aus dem vierten Faszikel von *Apt* bekannt waren, wurde schon erwähnt; die vorliegende kleine Sammlung deutet eher auf einen Liebhaber als einen Berufsmusiker. Zwei gleichzeitige Hände sind zu scheiden, in Nr. 1 und 3 kommen beide vor. Nr. 2 ist ein Nachtrag.

Nr.	Folio		Stimmenzahl	Stil	*Apt*	*Str*	*RU*$_1$
1	1′—3	Et in terra, Tropus Splendor patris[4]	3	BM	34	82	
2	3	Agnus Dei	2	BM			
3	3′	Patrem omnipotentem[5]	3	BM	44	87	
4	5	Kyrie summe clementissime[6]	3	BM	35		11 (2st.)

[1]) *Apt* 24; die Anfänge stimmen genau überein, die Mittelstimme ist sowohl in *Ca* 32 wie in *Tr* anders.

[2]) Vgl. Ludwig in Adler's Handbuch, S. 236.

[3]) Vgl. Rubió y Lluch a. a. O. 2, 328, Nr. 351. Miret y Sans, Escolars catalans al Estudi de Bolonia, in: Boletin de la Real Acad. de Buenas Letras de Barcelona, 8, 137 (zit. ib. S. LVIII A. 3) war mir bisher nicht zugänglich.

[4]) Gegen *Apt* neuer Kontratenor. Tropus (Chevalier 41024): Anal. hymn. 47, 263.

[5]) *Apt:* Tailhandier; hier neuer Kontratenor.

[6]) Johanes Graneti überschrieben. Mit anderem Kontratenor auch Ste-Geneviève 1257, f. 36′ überliefert. Tropus (Chevalier 33740): Anal. hymn. 47, 165.

Die französische Meß- und Motettenkomposition ist von jetzt an nur in italienischen und deutschen Quellen erhalten, erst mit den Cambraier Handschriften beginnt die zunächst noch sehr spärliche burgundische Überlieferung. Das weltliche Repertoire der zuletzt besprochenen Epoche scheint vor allem von G. de Machaut's Schaffen auszugehen; Machaut's ältestes datierbares Werk ist die lateinische Motette Nr. 18 vom Jahre 1324[1]). Von seinen 23 Motetten sind die 17 französischen — nur von diesen finden sich drei auch in anderen Sammlungen wieder — großenteils wohl in einer durch den Repertoireaufbau von *Iv*, *BF* und *Pic* gekennzeichneten Periode entstanden, als der Balladenstil noch nicht die Führung in der weltlichen Mehrstimmigkeit hatte. Wann der Umschwung einsetzt, ist nicht genau bekannt. Die ältesten planmäßigen Sammlungen des Balladenstils liegen im Komplex der Machaut-Handschriften (*Mach*)[2]), in *Ca B* und Bern A 421 vor. *Bern*[3]) ist die älteste rein weltliche Sammlung, dafür spricht das etwas kleinere Format als sonst üblich (25 × 16 cm), mit nur sieben Systemen auf der Seite — die umfangreichen Motetten wären auf einer Doppelseite im allgemeinen nicht unterzubringen —, die Ordnung nach Formen Virelais — Rondeaux — Balladen und die Tatsache, daß schon auf fol. 18 der Rest eines Virelais steht. Da die Bewegung noch ausgesprochen in Semibreven verläuft, wird das Repertoire nicht nach Machaut's Tode, sondern mindestens schon im dritten Viertel des Jahrhunderts entstanden sein; diese ältere Rhythmik begegnet z. B. auch in den *Iv*-Nachträgen Nr. 12, 19 und bei Machaut[4]). Auffällig ist, daß ein Rondeau der Berner Sammlung (Nr. 5) noch in einer Handschrift der Dufay-Zeit mit vielleicht neu komponiertem Kontratenor (in *Bern* fehlt er) wiederkehrt[5]). Eine weitere unbeachtete Beziehung ergibt sich durch Nr. 2: dieser Kontratenor ist eine neue, sonst nicht überlieferte Ersatzstimme zur Motette *Impudenter-Virtutibus*, in *Iv* 6 und *Apt* 16 vierstimmig, in *Iv* auch mit dem in *Str* 30 allein notierten „Solus Tenor", so daß diese alte, in *Str* Philipp von Vitry zugeschriebene Komposition ebenso wie die Musikermotette *Apollinis-Zodiacum* (*Iv* 20, *Barc* 1, *Str* 110) in dreifacher Fassung vorliegt. Da die Motette wohl nicht in *Bern* stand, jedenfalls nicht auf fol. 17', so weist die einzeln nachgetragene Stimme (ähnlich wie der neue Kontratenor zu Bartolino's Ballade *El no me giova* in *Mod* 4) darauf hin, daß der Besitzer von *Bern* auch eine Motettenhandschrift vermutlich älterer Art gleichzeitig benutzte.

Die nächsten französischen Sammlungen[6]) führen bereits nach Italien. Ein erst vor mehreren Jahren durch L. Frati bekannt gewordenes Blatt in der

[1]) Ludwig, SIMG 4, 27.
[2]) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 156—165 und Ludwig, SIMG 6, 610f.
[3]) Die letzte Beschreibung (mit Zusammenfassung der älteren Literatur) bei J. Handschin, AfM 5, 1923, 2—10. Dazu Wolf, Mus. Schrifttafeln 80—83 und Ludwig in Adler's Handbuch, S. 236.
[4]) Besonders klar z. B. in Nr. 23—26 bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, 2 und 3.
[5]) In PR 214 (fol.113'/14; bestätigt von Fräulein Thibault).
[6]) Über das Fragment Fétis (Hist. 5, 299f.; Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 196) und das von Fétis (Biogr. univ.[1] 1, CXCVII; Danjous Revue 3, 364; Esquisse de l'histoire de l'harm. 1840, 13f.) erwähnte Fragment in Gent habe ich nichts in Erfahrung bringen können. Nachforschungen, die Herr van den Borren in der Brüsseler Bibl. roy. liebenswürdigerweise anstellte, blieben ergebnislos; auch von der Handschrift sec. XIII aus dem Besitz des Abbé Tersan (Biogr. univ.[1] 1, CXCIII) fanden sich keine Spuren mehr.

Universitätsbibliothek Bologna, 596 busta HH (*Bol H*)[1]) stammt aus altem italienischem Besitz, doch ist französischer Ursprung mit Rücksicht auf Schrift und Textbehandlung nicht unwahrscheinlich; der Schreiber verstand jedenfalls französisch. Mit *Bol H* beginnt die Reihe der Foliohandschriften (36,2 × 26, Spiegel 26 × 18 cm). Auf der Seite stehen neun Systeme zu sechs roten Linien. Die Ausstattung ist einfach, aber sorgfältig, als Initialen dienen rote und blaue Majuskeln zu gotischer Buchschrift mit scharfen Brechungen; die Texte sind korrekt[2]). Jedes Stück trug einen Autornamen. Das Erhaltene zeigt nur schwarze und schwarz-hohle Noten in prolatio maior, Bewegungseinheit ist die Minima. Die stark abgeriebene, beim Einband äußere Seite war wohl das Recto, nicht umgekehrt (wie Frati annimmt), und die Reihenfolge: 1. 2st. Virelai *La grant beauté*, Name unleserlich, = *PR* 119 mit Kontratenor; 2. 2st. Virelai *Nulle pitie* von Ta(n)el...; verso: 3. 3st. Virelai *Or m'assaut*, bezeichnet Tristani; 4. 2st. Rondeau *En esperant*, von . . . s. Es liegt nahe, die sorgfältige Handschrift als geordnet aufzufassen. Mag die alphabetische Folge der ersten drei Werke Zufall sein, so erinnert doch die Zusammenstellung Virelais-Rondeau(x) an *Bern*. Da in Nr. 3 die Stimmen untereinander stehen und vereinzelte Unterstimmen nicht vorkommen, sind die zweistimmigen Werke wohl vollständig.

Die zeitlich mit *Bol H* zusammengehörenden Handschriften Chantilly 1047 (*Ch*) und Paris n. a. frç. 6771, 2. Teil (*PR* [*II*]) sind bestimmt in Italien zusammengestellt oder kopiert worden; sie zeigen nur noch vereinzelte Berührungen mit der älteren Gruppe *Mach*, *Ca B*, *Bern*. *Ch* fügt der französischen Sammlung einen Anhang von 13 Motetten hinzu; von diesen und den 94 französischen weltlichen Stücken des ersten Teils, also 107 Kompositionen, sind nur sechs schon in älteren Quellen erhalten[3]). Für *PR II* ist das Verhältnis ähnlich, nämlich 79 : 8[4]). — Zu diesen planmäßigen Sammlungen treten die fran-

---

[1]) L. Frati, Frammento di un antico canzon. mus. franc., Il Libro e la Stampa 4, 1910, 15—17 und ähnlich Riv. mus. it. 22, 1915, 237ff. Dazu Ludwig, AfM 5, 285f. A.

[2]) Nr. 2 ist bei Frati a. a. O. ganz entstellt wiedergegeben. Zu lesen ist:

Nulle pitié ma dame n'a de moy
et si voit bien que ardant desir dure,
ceste dolor por certain m'est trop dure,
durer n'y puis longement par ma foy.
Car je say bien, que c'est que je desire
n'est fors pitié de ma dame ou plaisir,
Et j'ay failly a tous ·II·, dont puis dire
qu'il me convient ainsi briefment fenir.

Or me soyt Diex en aide, car je voy
vers moy venir l'orible mort [et] obscure,
bon mestier ay qu'il ait de m'ame cure;
ainsi fine, mays je ne sai por quoy.
Nulle pitié etc.

In Nr. 1 lautet Z. 7—12 (unter Benutzung von *PR* 119 nach Kopie Professor Ludwig's.)

Se je me rens, je n'ay pas tort,
car je sens merveilleus effort
d'amors que nuyt et jors m'assaut

Et desir d'alter part si fort (so *PR*)
secretement me port et mort
que defense riens ne me vaut.

[3]) Vgl. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 328—335; Ludwig, SIMG 4, 26 und 42f.; 6, 611ff. Ich numeriere durchlaufend 1—99 (f. 50' als Nr. 80a, da identisch mit Nr. 13, f. 18) und die Motetten M 1—M 13. — Welche Entwicklung sich innerhalb eines Menschenalters vollzog, ersieht man z. B. daran, daß derselbe Gaston Phoebus, an den die lat. Motetten *Iv* 2 und 4 gerichtet waren, hier musikalische Huldigungen viermal in Form französischer Balladen empfängt (*Ch* 38, 40, 55 [Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 2 und 3, Nr. 65] und 66), dagegen nur einmal noch als lateinische Doppelmotette (*Ch* M 9).

[4]) Vgl. Wolf, a. a. O. 260—267; Ludwig, SIMG 4, 43 und 6, 616. *PR II* umfaßt Nr. 105—182 (nebst den in Partitur geschriebenen Nachträgen 183 und 184) der durchlaufenden Zählung; aus *PRI* kommen die Nachträge 24,90 und 91 hinzu.

zösischen Nachträge in den toskanischen Handschriften Florenz Panciat. 26 (*FP*) mit 25, Paris f. it. 568 (*P*) mit 30 Werken, und London add. 29987 (*Lo*) mit einem Stück des Korpus (fol. 76′) hinzu, ferner als dritte Quellengruppe die oberitalienischen und deutschen Handschriften, die die französischen Werke gleichberechtigt in das eigene Repertoire aufnehmen und damit am klarsten den gewaltigen Einfluß des französischen weltlichen Lieds in der Epoche zwischen Machaut's Tod und dem Auftreten Dufay's bezeugen. Die folgende Tabelle gibt für jede Handschrift die Zahl der übereinstimmenden und der singulären französischen Stücke in den kleinen weltlichen Formen, wobei Unterschiede der Stimmenzahl unberücksichtigt bleiben[1]).

	Zahl der mehrst. Kompositionen[2])	Stücke des franz. Repertoires im Balladenstil	davon singulär	Zahl der Konkordanzen für die Stücke im Balladenstil															
				Mach	*CaB*	*Bern*	*Iv*	*BolH*	*Ch*	*PR II*	*FP*	*P*	*Lo*	*Mod*	*Pad B*	*Parma*	*Tit*	*Pr*	*Str*
Mach	94	69	58		2	—	1	—	3	7	5	3	—	4	—	—	—	2	3
CaB	32	18	11	2		1	1	—	2	1	4	3	—	2	—	—	—	3	3
Bern	7	7	5	—	1		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Iv	78	10	4	1	1	—		—	1	1	2	2	1	—	—	—	—	—	2
Bol H	4	4	3	—	—	—	—		—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Ch	112	96	65	3	2	—	1	—		10	8	8	—	11	—	—	—	1	4
PR II	83	79	42	7	1	—	1	1	9		5	9	1	13	1	1	1	4	16
FP	185	25	8	5	4	—	2	—	8	5		7	—	4	—	1	1	3	6
P	199	30	12	3	3	—	2	—	8	9	7		1	3	—	1	1	5	8
Lo	96	1	—	—	—	—	1	—	—	1	—	1		—	—	—	—	—	1
Mod	101	(65)	(43)	4	2	—	—	—	11	13	4	3	—		1	1	—	3	6
Pad B	6	(3)	(2)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1		—	—	—	1
Parma	7	(5)	(2)	—	—	—	—	—	—	1	1	1	—	1	—		—	1	2
Tit	(5)	5	(2)	—	—	—	—	—	—	1	1	1	—	—	—	—		—	1
Pr	27	13	2	2	3	—	—	—	1	4	3	5	—	3	—	1	—		8
Str[2]	188	60	34	3	3	—	2	—	4	16	6	8	1	6	1	2	1	8	

In der jüngeren französischen Gruppe *Bol H*, *Ch*, *PR II* liegen die letzten zum Teil schon in Italien entstandenen rein französischen Sammlungen vor. Wie für die Meß- und Motettenkomposition, so sind auch für die weltlichen Werke im Balladenstil von jetzt an nur italienische und deutsche Quellen erhalten, die das französische Repertoire mit dem eigenen vermischen. Rein burgundische Chansonsammlungen begegnen erst mit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in den Handschriften München mus. 3192 und Escorial V. III. 24. Seitdem durch die Papstwahl Martins V. (1417) die italienischen Verhältnisse sich wieder etwas festigten, konnte auch die päpstliche Kapelle

[1]) Ich zähle hier nur die vollständigen oder identifizierbaren Stücke französischer Herkunft, dagegen nicht die 3(5) französischen Werke italienischer Trecentisten (vgl. S. 226 A 3). Für die Gruppe *Mod* usw., wo diese Scheidung des Ursprungs nicht mehr durchführbar ist, sind die Gesamtzahlen eingeklammert.

[2]) Für Spalte 2 und 3 sind nur die schwarz notierten Stücke berücksichtigt; vgl. S. 218.

etwa seit Anfang der 1420er Jahre sich zu einem wichtigen Musikzentrum herausbilden, das aus allen europäischen Ländern Musiker anlockte[1]). Die franko-italienische Quellengruppe vom zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, in der alle Nationalitäten und Stile der abendländischen Mehrstimmigkeit zusammentreffen, wächst kontinuierlich aus der oberitalienischen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts heraus; diesen Zusammenhang läßt eine Reihe von Fragmenten nunmehr deutlich erkennen, wenn auch die beiden einander zunächst liegenden vollständigen Handschriften *Mod* und *BL* auf den ersten Blick einen schroffen Repertoirewechsel zu zeigen scheinen. Vor den Denkmälern dieses europäischen Musikaustausches auf italienischem Boden sei der Quellenbestand für die einzelnen Länder im 14. Jahrhundert kurz überblickt.

Von einem fernen Absenker der französischen Musik des 14. Jahrhunderts gibt die in Zypern entstandene Turiner Handschrift vereinzelte Kunde. Nach Abflauen der Kreuzzugsbewegung blieb das Königreich Zypern, wo am Hof der Lusignans französische Sprache und Kultur herrschten, einer der wichtigsten abendländischen Vorposten gegen den Orient[2]). Musikgeschichtlich bekannt sind die Beziehungen Peters I. von Lusignan zu Machaut, der seinen Lebenslauf mit vielen Nachrichten über Zypern und den Orient in der „Prise d'Alexandrie" darstellte[3]), ferner die Dichter- oder Musikerkrönung Fr. Landino's durch denselben König 1364 zu Venedig. Nachrichten zur Musikpflege in Zypern während des 14. Jahrhunderts scheinen bisher noch nicht vorzuliegen[4]). Über Entstehungszeit und Bestimmung des Turiner Kodex[5]) geben zunächst die beiden am Anfang stehenden liturgischen Reimoffizien auf den hl. Hilarion und die hl. Anna Auskunft. Der Abt Hilarion, an den auch die Motette Nr. 17 gerichtet ist, war ein speziell in Zypern verehrter Heiliger[6]); Offizium und Messe für sein Fest ließ König Janus Lusignan (1398—1432) herstellen. Das päpstliche Privilegium, datiert Bologna d. 23. November 1413, ist auf einem Vorsatzblatt dem Kodex beigegeben und bezeichnet den terminus a quo für die Niederschrift[7]). Das Offizium der hl.

[1]) F. X. Haberl, VfM 3, 1887, 219ff. = Bausteine 3, 31 ff.

[2]) Die größte Bibliographie bei C. D. Cobham, Excerpta Cypria, Cambridge 1908, 481—518; Darstellung und Quellen bei L. de Mas Latrie, Histoire de l'Ile de Chypre sous le Règne des Princes de la Maison de Lusignan 1, 1861; 2, 1852; 3, 1855.

[3]) Herausg. v. de Mas Latrie, Public. de la Soc. de l'Orient Latin, sér. hist. 1, 1877.

[4]) Eine Stelle in der Musikermotette *Ch* M 8 wäre zu erwähnen, wo unter anderen Namen „Ac uterque Ydrolanus / Modulator Ciprianus / Guillermus Cavalerii / . . ." aufgezählt werden (Chantilly. Le cabinet des livres, Manuscrits t. 2, 1900, 300).

[5]) Der Kodex wurde von W. Meyer 1902 entdeckt und nach seiner ersten Erwähnung bei Ludwig, SIMG 6, 640 von Wolf, Handbuch der Notationskunde 1 368 und 373 herangezogen. Vgl. ferner Ludwig, AfM 5, 285 A und in Adler's Handbuch, S. 237. Ich benutze im folgenden vor allem die nicht zum Abschluß geführten Untersuchungen W. Meyer's aus den Jahren 1902/3 (Univ. Bibl. Göttingen), die auch eine Kopie der lateinischen und eines Teils der französischen Texte enthalten. Einige verbesserte Lesarten und die Angabe der Meßstile gehen auf ein Anfangsverzeichnis Prof. Ludwig's zurück.

[6]) Über die Hilarionverehrung auf Zypern vgl. Analecta Bollandiana 26, 1907, 241 und die dort angegebene Literatur.

[7]) Die entscheidende Stelle lautet (wörtlich übereinstimmend mit der im Reg. Lateran. Joann. XXIII no. 172, fol. 134—138 registrierten Bulle, die auch das ganze Offizium enthält: „Cum itaque sicut accepimus carissimus in Christo filius noster Janus rex Cipri illustris ad sanctum Ilarionem gloriosum confessorem sincere et specialis gessit prout et gerit

Anna (als der Namensheiligen) läßt an Janus' Tochter Anna denken, die 1431 mit Amadeus von Savoyen verlobt wurde. Nach dessen Tode wurde der Kontrakt für seinen jüngeren Bruder Ludwig, Grafen von Genf, am 1. Januar 1432 erneuert. Mit einem zyprischen Gefolge, über dessen Größe die savoyischen Chronisten sich entrüsteten, kam Anna nach Savoyen, wo im Februar 1434 die Hochzeit zu Chambéry vollzogen wurde[1]). Herzog Ludwig, der völlig von Anna beherrscht wurde, erscheint bei einem gleichzeitigen Chronisten in schlechtem Licht. Um die Regierung kümmerte er sich wenig, desto mehr aber um musikalische und sonstige Vergnügungen; an seinem Hof gab es zahlreiche Sänger und Musiker[2]). Schon wenige Monate nach der Hochzeit, im Juli 1434, ist Dufay auf der Durchreise nach Frankreich dort nachweisbar; auch ein Brief Ludwigs an Dufay aus dem Jahre 1451 wurde kürzlich aufgefunden[3]). Da der Turiner Kodex weder in seinem Repertoire noch stilistisch eine Berührung mit der Musik dieser Jahre zeigt, kann er nur in Zypern zwischen 1413 und 1434 entstanden und mit Anna nach Savoyen gekommen sein.

Turin J. II. 9 (*TuB*, früher D. VI. 14) ist eine Pergamenthandschrift von 158 Blättern, früher 39×28,3 (Spiegel 29,3×21,5 cm)[4]) groß. Beim Brand der Turiner

---

devocionis affectum/et ad eius gloriam et honorem quendam tenorem officii eiusdem sancti studiose et laudabiliter composuit/et eum nobis destinari fecit.../nobisque super hoc humiliter supplicavit, ut huiusmodi officium approbare et confirmare...dignaremur: Nos igitur... (folgt Bestätigung).... Datum Bononie IX kal. decembris pontificatus nostri anno quarto."

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß in ähnlicher Weise Philipp der Schöne von Frankreich 1298 das Offizium des hl. Ludwig herstellen ließ und dazu Petrus de Cruce als Komponisten heranzog. Die einzigen bis jetzt bekannten Dokumente über das Leben des berühmten Musikers mögen im Wortlaut folgen (Rechnungsbuch der Königl. Schatzkammer, Bibl. Nat. lat. 9783): 3. Juli 1298 „Magister Petrus de Cruce de Ambianis (Amiens), pro expensa facienda ad compilandam hystoriam beati Ludovici, 10 l(ibros) p(aris.)". Dieselbe Summe wurde am 15. Juli registriert. Am 2. August nochmals „Magister P. de Cruce de Amb., pro expensis suis et sociorum suorum compilando hystor. b. Lud., 30 l. p." Auch der Berater, dem die Auswahl der Musiker zugefallen war, erhielt seinen Lohn: 20. Juni 1298 „Alanus Brito, serviens eques Castelleti, pro expensis quorumdam peritorum in musica ad faciendum cantum historie s. regis Lud., 10 l. p." Vgl. L. Delisle, Notice de douze livres royaux du XIII[e] et du XIV[e] s. 1902, 58f. Die dort beschriebene Handschrift (vielleicht aus dem Besitz Philipps des Schönen) ist B. Nat. lat. 1023.

[1]) Zur Verlobung mit Amadeus vgl. Guichenon, Histoire de Savoie, 1, 1660, 498; mit Ludwig, ib. 2, 364 und Mas Latrie a. a. O. 2, 525. Die Ehe wurde nicht 1433 vollzogen wie Guichenon angibt, sondern 1434, vgl. Mas Latrie 2, 12 A. 1; ib. S. 17—23 der Bericht der savoyischen Gesandtschaft aus Zypern (1433) über Anna und ihre Umgebung.

[2]) Chronica latina Sabaudie (der Verfasser hat Ludwig selbst erlebt und haßt ihn) in: Monumenta historiae patriae, Scriptores 1, Turin 1840, Sp. 600ff., bes. 621: „... Anna ducissa Sabaudie, que non quiescit nisi thesaurizare et congregare omnem pecuniam patrie et inde illam mandare ad regnum Cipri... Et dictum ducem (Ludwig), eius virum, adeo infatuavit quod, si ipsa petiisset totam patriam venundari et sibi tradi, ipse ei non contradixisset... Dux memoratus non curabat de Deo neque de iustitia subditorum, sed gloria sua erat in habendo cantores, musicos in numero copioso et sumptuoso, et sagittarios Picardos, quibus dabat quod habebat et quod non habebat; et gloriabatur audire quotidie cantus et cantilenas necnon baladas, iocositates falsas vulgariter appellatas..."

[3]) Vgl. AfM 5, 285 und die demnächst in den Mémoires de l'Acad. roy. de Belgique erscheinende Dufay-Monographie von Ch. van den Borren; ferner A. Dufoure und F. Rabut, Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoye du 13. au 19. siecle, in: Mém. et Doc. p. p. la Soc. Savoisienne d'hist. et d'archéol. 17, 1878.

[4]) Nach Mitteilung Prof. Ludwig's. — Die Handschrift ist verzeichnet bei J. Pasini, Codd. mss. Bibl. reg. Taurinens. 2, 1749, Nr. 110. In der philologischen Literatur blieb sie meines Wissens unbeachtet.

Bibliothek 1904 ging der größte Teil der Ränder verloren, das Pergament krümmte sich infolge der Hitze, so daß jetzt die äußeren Linien verzerrt sind; der Inhalt ist jedoch noch lesbar und der Kodex jetzt restauriert. Nach einem Vorsatzblatt mit der Bulle Johanns XXIII. beginnt das aus 17 Lagen (meist Quinionen) bestehende Korpus, das schon äußerlich durch wechselnde Hände und leergebliebene Schlußseiten in fünf Abteilungen zerfällt. Sämtliche Teile sind jedoch (mit Ausnahme von f. 139'—141) in derselben Art ausgeschmückt, die großen Initialen in Gold mit verschiedenen Farben, die kleinen in Blau und Rot. I (f. 1—28) zeigt eine prächtige italienische Missalschrift mit acht Systemen zu fünf roten Linien auf der Seite, II (f. 29'—57) und III (f. 59—92) eine kleinere, aber verwandte Buchschrift, eine andere Hand füllte nachträglich f. 29 und 92'—97 aus. Diese sowie die folgenden Abteilungen sind mit zwölf Systemen zu fünf roten Linien, auch auf den leergebliebenen Seiten versehen. IV (f. 98—139') stammt von zwei Händen; eine kleine, aber deutliche Urkundenschrift reicht bis f. 132', eine anscheinend italienische Hand fügte die Nachträge hinzu und schrieb weiter, f. 139'—141' sind von derselben Hand wie II und III; V (f. 143—158') ist wieder von einem neuen Schreiber, der den Raum sparsam ausnutzte und auf jeder Seite meistens zwei Stücke unterbrachte. Die beiden Offizien beginnen je mit einer Miniatur, einem Manne in brauner Kutte mit weißem Bart und der Unterschrift „sanctus ylarion" (f. 1) und der hl. Anna als alter Frau (f. 14). Eine Randleiste von blauen, roten und grünen Blättern auf f. 1 trägt in der Mitte viermal ein von einem Engel gehaltenes Wappen: drei Gegenzinnen-Schrägbalken (Gold) auf rotem Feld. Dieses Muster gehört der Familie Bagarotti aus Padua (auch in Ferrara und Bologna)[1]), zu der auch die dem unteren Wappen beigefügten Initialen G. B. passen. Die Schildform ist halbrund, gehört also ins 15. Jahrhundert. Ob ein Mitglied dieser Familie am zyprischen oder savoyischen Hof nachweisbar ist, konnte ich mit den hiesigen Hilfsmitteln nicht feststellen. — Die mehrstimmigen Meßstücke und Motetten außer f. 29 und 59 sowie die nachgetragenen Balladen in IV sind doppelseitig, das übrige in Stimmen nacheinander geschrieben. (s. S. 212ff.)

TuB ist nach *Iv* und *CaB* die einzige französische Handschrift, die noch einmal sämtliche mehrstimmigen Gattungen vereinigt, und zwar stellt sie bereits, wie das in den franko-italienischen Handschriften der Dufay-Zeit üblich ist, die Messen an den Anfang, vor die Motettensammlung. Die einzelnen Gloria- und Credosätze sind zu stilistisch einheitlichen Paaren zusammengefaßt, nur drei Stücke stehen noch allein; im Nachtrag (f. 139' bis 141') findet sich bereits ein ganzes Ordinarium (außer dem Agnus). Unter den 40 isorhythmischen[2]) und überwiegend (38 : 3) vierstimmigen Motetten begegnen nur noch acht französische, davon sind sechs von anderer Hand nachgetragen. Der Schwerpunkt der weltlichen Sammlung liegt in den 103 Balladen (davon 101 dreistimmig, nebst zwei vierstimmigen Doppelballaden, sämtlich französischen Stils); ihnen schließen sich die zu einer Gruppe zusammengefaßten 44 Rondeaux und 19 (20? vgl. V, 27) Virelais an. Die einzige bis jetzt nachweisbare Beziehung dieses Repertoires von 219 mehrstimmigen Werken zum gesamten übrigen des 14. und 15. Jahrhunderts liegt in der Motette Nr. 12 vor, deren Texte formal einer älteren (*Iv* 6 usw.) nach-

[1]) Ich fand es nur bei V. Rolland, Supplément zu Rietstap, Armorial général, t. 2 (fasc. 5, 1908) 200, mit der Farbenangabe Silber auf Blau, doch ist Farbenwechsel in dieser Zeit nicht ungewöhnlich.

[2]) Nr. 9 ist nicht isorhythmisch, auch Nr. 12 und 14 haben nur verschiedenartig diminuierte, aber nicht eigentlich isorhythmische Tenordurchführungen (Mitteilung Prof. Ludwig's, vgl. AfM 5, 285).

Nummer	Folio		Stimmenzahl	Stil	
		I. (1stimmige liturgische Stücke)			
1	1 – 13	Fulget sydus ethereum/Ilarion in Cypro[1]			
2	14 – 19	Mulierem fortem quis inveniet procul et de ultimis finibus precium eius. Responsorium: Inter legis sacramenta/salvatorem vetera[2]			
3	19′ – 21′	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus[3]			
4	21′ – 22	Kyrie, Sanctus, Agnus			
5	22 – 22′	Kyrie, Sanctus, Agnus			
6	22′ – 23	Kyrie, Sanctus, Agnus			
7	23′ – 25	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus			
8	25′ – 27	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus			
		II. (Meßkompositionen)			
1	29				Tenor mit Kanon[4]
2a	29′ 30	Et in terra	4	MM	
b	30′ 31	Et in terra	4	} IM[5]	
3a	31′ – 34	Patrem omnipotentem	3		
b	34′ – 37	Et in terra	4	} KM	
4a	37′ 38	Patrem omnipotentem	4		
b	38′ – 40	Et in terra	3	} BM	
5a	40′ 41	Patrem omnipotentem	3		
		Et in terra	3	} BM	(Bewegung in Breven und Semibreven)
b	41′ – 43	Patrem omnipotentem	3		
6a	43′ – 45	Et in terra, Tropus Nostraque sint conformia/cantica laus et gloria	3	} BM	
b	45′ – 47	Patrem omnipotentem	3		
7a	47′ – 49	Et in terra	4	} KM	
b	49′ – 52	Patrem omnipotentem	4		
8a	52′ 53	Et in terra	4	} MM	
b	53′ – 55	Patrem omnipotentem	4		
9	55′ 56	Et in terra	4	MM	
10	56′ 57	Et in terra	3	MM	Vgl. f. 139′–141′.
		III. (Motetten)			
1	59	{Victima laudum pascalis / Victimis in pascalibus / Tenor Victime pascali etc.	4		

gebildet sind. Es kann somit als sicher angenommen werden, daß nicht nur der Kodex, sondern auch sein Inhalt aus Zypern, und zwar aus einem französisch geschulten Musikerkreis stammt. Da in zwei Motetten (Nr. 8 und 17) König Janus gefeiert wird und die Werke stilistisch alle der gleichen Epoche anzugehören scheinen, so läßt sich als Entstehungszeit des Repertoires das erste Drittel des 15. Jahrhunderts festlegen. Bei der isolierten Stellung des

[1]) Offizium und Messe des hl. Hilarion, 1413 König Janus von Johann XXIII. bewilligt (S. 209 A. 7).
[2]) Offizium der hl. Anna (nicht identisch mit einem der Anal. hymn. 5, 17, 25 gedruckten Anna-Reimoffizien).
[3]) Nr. 3–8 nicht in der Ed. Vaticana.
[4]) Tenor primo sicut jacet, 2º per semi de primo, Contratenor similiter.
[5]) Zwei imitierende vokale Oberstimmen in italienischer Motettenform, vgl. S. 235.

Nummer	Folio		Stimmenzahl	
2	59′	{Qui patris atris honoris	4	
	60	{Paraclite spiritus		
3	60′	{Assumpta gemma virginum	4	
	61	{Gratulandum mente pia		
4	61′	{Aurora vultu pulcrior	4	
	62	{Ave virginum flos et vita		
5	62′	{Iubar solis universa	4	
	63	{Fulgor solis non vilescit		
6	63′	{Nate regnantis super astra patris	4	(Triplum in sapphi-
	64	{Maria proles regia		schen Strophen)
7	64′	{Natus in patris gremio	4	
	65	{Apparuit sol hodie		
8	65′	{Gemma florens militie	4	Auf König Janus.[1]
	66	{Hec est dies gloriosa		
9	66′	{Porta celi fulgentibus	4	
	67	{Assit Deus huic domui		
10	67′	{Reverenter veneremur	4	
	68	{Venerandum crucis signum		
11	68′	{Mater alma clemencie, consolatrix orphanorum	3	
	69	{Deitatis triclinium		
12	69′	{Incessanter expectavi	3	Tenor mit Kanon.[2]
	70	{Virtutis ineffabilis		
		{Tenor Alleluya		
13	70′	{Christe qui supra sydera	4	
14	71	{Christe nostra salvatio		
	71′	{Personet armonia	3	Auf die hl. Katha-
	72	{Consonet altisonis		rina. Tenor mit
15	72′	{Hunc diem festis celebremus hymnis	4	Kanon.[3]
	73	{Precursoris verba solennia		(Triplum in sapphi-
16	73′	{Alma parens nata nati	4	schen Strophen)
	74	{O Maria stella maris		
		{Tenor Alleluya		
17	74′	{Magni patris magna mira	4	Auf den hl. Hilarion. König Janus er-
	75	{Ovent Cyprus, Palestina		wähnt.
18	75′	{Sanctus in eternis regnans pater inque supernis	4	(Hexameter)
	76	{Sanctus et ingenitus pater atque carens genitura		
19	76′	{Certes mout fu de grant necessité	4	Mystisch auf die
	77	{Nous devons tres fort amer		Rose
20	77′	{Maria mare gratie	4	
	78	{O Maria celi porta		
21	78′	{Dulce melos personemus	4	
	79	{Matrem Christi rogitemus		
22	79′	{In talem transfiguratur	4	
	80	{Jubar lustrat radiosum		
23	80′	{O sapientia incarnata	4	
	81	{Nos demoramur/benigne rector		
24	81′	{O Adonay domus Israel	4	
	82	{Pictor eterne syderum		
25	82′	{O radix Yesse splendida	4	
	83	{Cunti fundent precamina		
26	83′	{O clavis David aurea	4	
	84	{Quis igitur aperiet		

[1] Im Triplum der hl. Makarius, im Motetus Elisabeth (Mutter Johannis) erwähnt.

[2] Tenor primo dicitur perfecte, 2° semi de primo, 3° ut prius. — Textbau und Reime stimmen genau überein mit *Impudenter-Virtutibus*, *Iv* 6 *Apt* 16, *Str* 30.

[3] Tenor primo dicitur de tempore et modo perfectis, 2° de modo perfecto et tempore imperfecto, 3° semi de 2°, 4° ut 2°, 5° ut prius.

Nummer	Folio		Stimmenzahl	
27	84′ 85	{Lucis eterne splendor {Veni splendor mirabilis	4	
28	85′ 86	{O rex virtutum gloria {Quis possit dign[e] exprimere	4	
29	86′ 87	{O Emanuel rex noster {Magne virtutum conditor	4	
30	87′ 88	{O sacra virgo virginum {Tu nati nata suscipe	4	
31	88′ 89	{Hodie puer nascitur {Homo mortalis firmiter	4	Tenor mit Kanon[1]
32	89′ 90	{*Flos regalis Katerina* {Maxentius rex propere	4	Auf die *hl.* Katharina
33	90′ 91	{Da magne pater rector Olimpi {Donis affatim perfluit orbis	4	
34	90′ 91	{Dignum summo patri {Dulciter hymnos Eya canamus	4	
35	91′ 92	{Toustans que mon esprit mire {Qui porroit amer	4	
36	92′ 93	{Coume le serf a la clere fontainne {Lunne plainne d'umilite	4	(Nr. 36—41 Nachträge, Hand wie f. 29)
37	93′ 94	{Pour ce que point fui de la amere espine {A toi vierge me represente	4	
38	94′ 95	{Par grant soif clere fontainne {Dame de tout pris	4	
39	95′ 96	{Mon mal en bien, en plaisier ma doulour {Toustens je la serviray	4	
40	96′ 97	{(Amour trestout . . .) {La douce art m'estuet aprendre	4	(Anfang des Triplum ausradiert)
41	97′ 98	{Se je di qu'en elle tire {Tres fort m'abrasa la douce estincelle	4	Tenorkanon[2]
		IV. (Balladen)		
1	98	Il s'empeche de folie	3	(Bei den Nachträgen steht meist auf dem Verso der Kantus, auf dem Recto Tenor und Kontratenor)
2	98′	Raison se plaint et pleure amerement	3	
3	99	Moult fort me plaist et d'asses n'ay pas cure	3	
4	99′	Qui ses fais tres bien ne comprent	3	
5	100	J'ai maintes fois oy conter	3	
6		Sage discret estre tousdis	3	
7	100′	Tout houme prent en son cuer maint[3] plaisir	3	
8	101	En amer tres loyaument	3	
9		Je vous suppli, tresdousse rose	3	
10	101′	Le doulz parler par gracieux atrait	3	
11	102	Par doulceur refrener mire	3	
12		En un biau vergier mon eul	3	
13	102′	On ne doit pas tenir pour sage	3	

[1]) Tenor primo dicitur perfecte, 2º per semi de primo.
[2]) Tenor bis dicitur, primo ut jacet, 2º per semi.
[3]) Nach W. Meyer's Kopie „grant".

Nummer	Folio		Stimmenzahl	
14	103	Pour le desir qu'ai de bien faire	3	
15		Qui cuide amer sans loiauté avoir/ne s'entremet	3	
16	103'	Tout le temps que serai en vie	3	
17	104	Se par Adam, l'oume premier	3	
18		Je voi tresbien qu'endurer me couvient	3	
19	104'	Je prens plaisir en une dame	3	
20	105	Qui moult veult parler	3	
21		Pour haut et liement chanter	3	ed. Wolf, N.-K. I, 368
22		Qui porroit croire la doleur	3	
23	105'	En vous amer ai mis labour	3	
24	106	J'ai mon cuer mis et trestout mon plaisir	3	
25	106'	Quant je compris vostre beaulté	3	Dazu ein langer „Canon balade".
26	107	Puisque ame sui doulcement	3	
27	107' 108	Quiconque veult user joyeuse vie	3	
28		La bonne et belle sans per	3	
29	108'	Amour en un beau vergier	3	
30	109	Nulle rien n'est si gracieuse chose	3	
31	109'	Le tres dous vis et gent atour	3	
32	110	Sous un bel arbre ou d'amours fort pensoye	3	
33		Qui de cuer veut entierement amer	3	
34	110'	J'ai moult longtemps servie sans de trait	3	
35	111	Qui de Fortune atende asses avoir	3	
36	111'	Ceur qui languist se doit moult conforter	3	
37	112	Je ne quid pas que cil ait franc corage	3	
38	112'	Je ne puis avoir plaisir au cuer de nul	3	
39	113	Pymalion qui moult subtilz estoit	3	
40		Au tens qui cuert tout houme tire	3	
41	113'	A tous mes bons et tres parfais amis	3	
42	114	Contre tous maulz qui se peuent penser	3	
43		Qui ne veut pas parvenir en despris	3	
44	114'	Tant sens doulce noureture	3	
45	115	En un vergier on avoit mainte flour	3	
46		Se vrai secours briefvement ne m'eslye	3	
47	115'	Le point agu poignant a desmesure	3	
48	116	Qui d'amours veult avoir ioyeuse vie	3	
49	116'	Si doulchement mon cuer je sens souspris	3	
50	117	Moult longtemps a qu'amer je desir	3	
51	117'	A tart peut on ceur dolent conforter	3	
52	118	Je sens tout mon ceur espris	3	
53	118'	Qui se delite en verite	3	
54	119	En tout bon et sage maintieng	3	
55	119'	Fleur gracieuse plaine de grant valour	3	
56	120	Quant Edipus de la forest obscure	3	
57	120'	Gente sans per en qui j'ai bien compris	3	
58	121	Puisque m'amour ai de fin cuer donné	3	
59	121'	Vostre gent corps, dame digne de pris	3	
60	122	Tres doulce flour et tres odourant rose	3	
61	122'	Puis qu'avisai vostre viaire gent	3	
62	123	Je ne vueil onques aultre amer	3	
63	123'	Je ne vueil croire a tous beaux dis	3	
64	124	S'on veult d'amours avoir la compagnie	3	
65	124'	En ravisant vostre beau vis fui tout	3	
66	125	En esperant d'avoir la doulce aye	3	
67		Se de mon mal delivre prestement	3	
68	125'	De vous me plains amours en souspirant	3	
69	126	Un doulz atrait m'a si d'amours espris	3	
70	126'	Je sens mon ceur si fort d'amours espris	3	

Nummer	Folio		Stimmenzahl	
71	127	Si doulcement me fait amours doloir Nulz vrais amans ne se doit repentir	4	Doppelballaden, jedoch ohne Re-
72	127′	Cest fins desduis d'amie desirer <C>ar de beaulté sur toute[s]estes la flour	4	frainbeziehung der Texte
73	128	Nuls homs ne puet bonne amour maintenir	3	
74		Tres joli mois de mai auquel soloie	3	
75	128′	Fleur de beaulté garnie de douchour	3	
76	129	Dame d'onnour que j'ai longtemps servie	3	
77		Trestout mon cuer ai mis en bien amer	3	
78	129′	Dolour d'amer qui en mon ceur repaire	3	
79	130	Fortune m'est cruelement contraire	3	
80		Quant par droit avoir plaisir je puis	3	
81	130′	Aspre fortune dure et engingneuse	3	
82	131	Celle en qui j'ai mise m'amour	3	Tenor mit Kanon.
83	131′	Onques Jason n'ama si fort Medee	3	
84	132	Je vous puis bien comparer	3	
85		Se l'aimant de sa propre nature	3	
86	132′	Quant Dieu crea vostre gente figure	3	
87		L'esperer sans aucun bien faire[1]	3	
88	133	Ge veul loyaument amer tousdis sans penser	3	
89	133′	La belle et la gente rose	3	
90	134	Je voy maint houme desirer richesse	3	
91	134′	Qui dit qu'amours lui fait poinne sentir	3	
92	135	Je la veul toustans servir	3	
93		Tout houme veut aus biens d'amour partir	3	
94	135′	Je ne desir fors que vo douce amour	3	
95	136	Poy en ha qui veuille dire	3	
96		La belle qu'ai chiere lie	3	
97	136′	Esvellon nous, mes tres parfais amis	3	
98	137	Sur toute fleur la rose est colourie	3	Wolf, ed. N. K. 1, 373. „Canon balade"
99	137′	Tres gente, pure et nete fleur de lis	3	
100	138	Amour de qui je sui trestout espris	3	
101	138′	S'aucunne fois Fortunne son effort	3	
102	139	J'ai mon cuer mis en unne belle tour	3	
103	139′	Fuies de moi, merancolye	3	
II, 11 a	139′ 140	K<yrie> (ohne Text)	3	
b	140 —141	Et in terra (BM)	3	Nachtrag[2]
c	140′ 141	Patrem omnipotentem (BM)	3	
d	141′	Sanctus (BM)	3	
		V. (Rondeaux und Virelais)		Form
1	143	Je sens mon cuer d'un tres amoureus point	3	V
2		Puisque je sui d'amours loial servant	3	R
3	143′	Le mois de mai qui tout plein est de joie	3	V
4		Il ne sait pas que c'est joyeuse vye	3	R
5	144	Viaire gent veullies moi conforter	3	V
6	144′	J'ai mon cuer mis de tres loialle amour	3	V
7	145	Quant je verrai vostre figure	3	V
8		Mon cuer m'en rit de tres fumne plaisance	3	R
9	145′	Ja nuls ne porra tant loer amours	3	V
10		Se brief retour plein de tresgrant plaisir	2	R
11	146	La douceur de vostre biau vis	3	V
12		Tant est douce la morsure	3	R

[1]) Hier beginnt die zweite Hand, von der die bisherigen Nachträge in IV stammen.
[2]) Vom II. Schreiber nach Illuminierung der ganzen Handschrift eingefügt. Die Initialen sind schwarz.

Nummer	Folio		Stimmenzahl	Form	
13	146′	S'espoir ne fust vers moi si gracieus	3	V	
14		Qui cuide amer sans loiauté avoir/peut	3	R	(Verschieden von B 15)
15	147	D'amers souspirs, de poine et de doulour	3	V	
16		Mon cuer s'enfuit de fortune en bon port	3	R	
17	147′	Garison gente figure	3	V	
18		Nul vrai amant ne pregne desconfort	3	R	
19	148	Bien ha choisi mon euil quant vous amay	3	V	
20		Quant me souvient de vostre noble atour	3	R	
21	148′	Vo gent vis et gracieus	3	V	
22		Puis qu'en vous est jone gente et polye	3	R	
23	149	S'aucun amant doit s'amie chierir	2	V	
24		Puis que sans vous querons votre plaisir	2	R	
25	149′	Ayes pitie de vostre[1] creature	2	V	
26		Tout vrai solas feray en moy entrer	2	R	
27	150	Amours me dit qu'il me fera joir	2	(V)	(Text scheint unvollständig)
28		Pour un atrait gracieus	3	R	
29	150′	Humain engien ne poroit deviser	3	R	
30		Le mois de mai tres gracieus	2	R	
31	151	Douce biaute gentement assenee	2	R	
32		Se de fin cuer vous veuil belle servir	2	R	
33		Vo gent atrait me fait vostre servant	2	R	
34		Bien soit venu le mois tres gracieus	2	R	
35	151′	Contre dolour alegresse et plai[si]r	2	R	
36		Plaisant regart et gent cors amoureus	3	R	
37	152	Il n'est amant qui n'a le cuer espris	3	V	
38		La dame ou mon cuer se retrait	3	R	
39	152′	Qui n'a le cuer rampli de vraie joie	2	R	
40		Je la remire la belle	3	R	
41	153	Qui se desconnoist fait son grant dommage	3	R	
42		Mon cuer s'en part de moi, car amour l'art	3	R	
43	153′	Il faut, pour trover un bon port	3	R	
44		De t'amour trestout m'envoye	3	R	
45	154	Je prens d'amour noriture	3	V	
46		Il n'aime pas celui qui triche	3	R	
47	154′	Quant Dieu vora, de qui vient toute grace	3	R	
48		Souventes fois asprement me sens poindre	3	R	
49	155	Je sui trestout d'amour raimpli	3	V	
50		Amour tient en sa ballie	3	R	
51	155′	Est ce maufait raison se veuil servir	3	V	
52		Mener chiere lye	3	R	
53	156	Se tout mon tens servir sans trecherie	3	R	
54		Conbien que tout houme est formé de cendre	3	R	
55	156′	Perilleuse est l'amisté	3	R	
56		En tout tres amoureus maintieng	3	R	
57	157	Se Faus semblant vous fait joyeuse, chiere	3	R	
58		Puisque je voi que pour son vrai servant	3	R	
59	157′	S'aucunnes fois m'avient que ne puis rire	3	V	
60		Tres purement je amerai	3	V	
61	158	Parle qui veut je veuil loiaument vivre	3	R	
62		Je sui et serai servant	3	R	
63	158	Amour me tient en sa douce prison	3	R	
64		Tousjours servir je veuil la douce fleur	4	R	4st. Kanon[2])

[1]) Nach W. Meyer's Kopie „douze".

[2]) Se vous voles ce rondellet chanter — Fuiant de trois tans et non plus
A quatre le chantes sans oblier — Ainci seres de ce fait au dessus.

Kodex wird man seinen Inhalt für die festländische Musikgeschichte dieser Epoche nur mit Vorsicht benutzen dürfen[1]).

Von den deutschen Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts[2]) seien hier nur die beiden in Straßburg entstandenen Sammlungen erwähnt. Prag, Univ.-Bibl. XI. E. 9 (*Pr*)[3]) vereinigt in seinem kleinen weltlichen Repertoire 14 französische und zwei Stücke italienischer Herkunft (davon Nr. 1 mit französischem Text) mit zehn deutschen mehrstimmigen Werken (die beiden textlosen Stücke nicht gerechnet); elf von diesen Stücken finden sich in dem nahe verwandten, aber viel umfangreicheren Kodex Straßburg 222 C 22 (*Str*) wieder[4]). Coussemaker's Auszüge aus dem 1870 verbrannten Manuskript sind erhalten; da z. Z. auf Grund dieses Materials eine ausführliche Studie über *Str* von Ch. van den Borren erscheint, sei hier nur die Stellung des Kodex kurz charakterisiert[5]). Die Zahl der mehrstimmigen Kompositionen betrug mindestens 188; sie setzte sich zusammen aus dem in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts schwarz aufgezeichneten Bestand von etwa 142 Stücken und etwa 46 weißen Nachträgen, doch mögen auch von den erstgenannten Werken einige nachgetragen sein[6]). Von den 37 (26 schwarz und 11 weiß notierten) Ordinariumsätzen aller Gattungen waren 29 (20 + 9) in *Str* singulär, von denen nur 5 (3 + 2) in Kopien Coussemaker's erhalten sind. Fünf Sätze begegnen schon in *Apt*, vier davon im 4. Faszikel (Nr. 8,61, sowie 82 und 87, die auch in *Barc B* stehen) und Nr. 60 auch in *Iv* (*Iv* 50); von den jüngeren Stücken stehen nur drei auch in *BL*. Es ist also mit *Str* eine wertvolle Messensammlung wahrscheinlich gerade aus dem schlecht überlieferten Repertoire zwischen *Apt* und *BL* verlorengegangen. Doppelmotetten älteren französischen Stils zähle ich elf, von denen drei sonst nicht nachweisbar sind (Nr. 5/6, 20/21, 37); Nr. 115 stand schon in *Fauv* (M_3 18), fünf Stücke in *Iv*, davon drei auch in *Apt*, je eins auch in *Ca B* und *Barc*. Dazu kommen noch 24 meist jüngere lateinische Werke mit anscheinend nur einem Text (die Kontrafakta nicht gerechnet), so daß sich das Motettenrepertoire über das ganze 14. und den Anfang des

[1]) Die von Wolf a. a. O. veröffentlichten Stücke bezeichnen nur Höhepunkte rhythmischer Verzwicktheit, nicht den Durchschnitt.

[2]) Vgl. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I, S. 377–392. Zu München mus. 3223 vgl. unten S.230.

[3]) Wolf a. a. O. S. 188f.

[4]) In Kürze die Konkordanz von *Pr* (ich numeriere nach Wolf's Verzeichnis, S. 188f. von 1–37, f. 5' „min heil" = Nr. 6a, f. 8 „Vaer ruwe" = Nr. 14a): 1 = *Lo* 97, RU_1 2, 2 = *P* 11 (3st.), *Str* 117 (3st.); 7 = *FP* 43, *P* 132, *Pad* 22, *FL* 292; 10 = *FP* 128, *P* 193, *Parma* 7, *Str* 106 (alle 3st.), *PR* 146 (4st.); 11 = *Str* 76 (3st.), *Str* 112 (Quart tiefer); 12 = *P* 177, *Str* 69; 13 = *PR* 174, *Str* 24 (beide 3st.), *Melk* (AfM V, 284 A); 14 = *Iv* 15 a und 65, *Str* 92 (mit deutschem Text); 15 = *Mod* 51 (3st.), *PR* 130 und *Str* 152 (4st.); 16 = *Str* 118; 17 = *P* 5 und *Str* 33 (3 st.); 19 = *CaB f.* 14' (3st.); 22 = *Mach R* 7 (2 st.), *FP* 110, *Mod* 66 und 7a, *Str* 119, alle 3st., *CaB f.* 13' (4st.); 27 = *Str* 71 (3st.); 29 = *Mach B* 20, *FP* 176, *P* 183 (alle 3st.), *CaB f.* 15 und *Mod* 45 4st.; 37 = *PR* 153 (3st.).

[5]) Le ms. mus. M 222 C 22 de la Bibl. de Strasb. (XVe s.), brûlé en 1870 et reconstitué d'après une copie partielle d'Edm. de Coussem., Ann. de l'Acad. Roy. d' Archéol. de Belg. LXXI, 7e sér. t. 1, 1924, 343–74 (nur die Einleitung). Herr van den Borren hatte die große Liebenswürdigkeit, mir die Korrekturbogen, eine Abschrift von Coussemaker's Anfangsverzeichnis und eine Reihe von Kopien zur Verfügung zu stellen, wofür ich auch hier meinen herzlichen Dank ausspreche.

[6]) Die Zahlen bedeuten das sicher feststellbare Minimum; Coussemaker's Anfangsverzeichnis gibt leider nur die Oberstimme, so daß manche Zweifel bleiben.

15. Jahrhunderts erstreckte. Die Vermischung zeitlich so weit entfernter Werke hier wie im übrigen Inhalt kennzeichnet *Str* als periphere Handschrift. Irgendein Ordnungsprinzip ist nicht festzustellen, auch die Autorenbezeichnungen scheinen nicht zuverlässig zu sein[1]). Von den 88 (61 + 27) französischen und nur fünf italienischen Werken sind ähnlich wie in der jüngeren Trienter Gruppe zahlreiche mit lateinischen Kontrafakten oder nur mit den Textanfängen versehen; trotzdem bedeutete die Handschrift *Str* auch für die weltliche Musik mit 48 (34 + 14) französischen und 13 deutschen sonst nirgends überlieferten Stücken eine wichtige Quelle besonders für das erste Viertel des 15. Jahrhunderts; sie zeigt den bestimmenden Einfluß der französischen Kunst auf das süddeutsche Repertoire, nur wenige Spuren italienischer Anregung[2]) und eine verhältnismäßig lebhafte deutsche Produktion (19 mehrst. weltliche und eine Reihe geistlicher Werke, zu denen noch einstimmige hinzukommen).

Für die englische Musik des 14. Jahrhunderts ist bis jetzt keine vollständige Handschrift, dafür aber eine beträchtliche Anzahl von Fragmenten bekannt. Wie aus ihnen hervorgeht, wurde in England die mehrstimmige Musik wie im 12. und 13. so auch im 14. Jahrhundert unter selbständiger Aufnahme französischer Anregungen eifrig gepflegt. Es kann keine Rede davon sein, daß hier bis zum Auftreten Dunstable's nur fremde Kunstmusik neben volkstümlicher Fauxbourdonpraxis bestanden hätte. Die ältesten Fragmente des 14. Jahrhunderts zeigen gleich die Richtung, die die englische Musik einschlägt; wie stets in peripheren Quellen ist hier eine scharfe Trennung von Repertoire und Stil der vorhergehenden Epoche im Gegensatz zu den französischen Handschriften nicht zu bemerken[3]). Es sei an dieser Stelle nur das Fragment *Worc D* besprochen, das den ursprünglichen Aufbau einer englischen Handschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts einigermaßen erkennen läßt. Soweit sich die englische Überlieferung mit Ortsnamen verbindet, spielt Worcester, aus dessen Bereich allein die Reste von 12 Handschriften mit mehrstimmiger Musik (z. T. als „liber monasterii Wygorniensis" bezeichnet) erhalten sind, eine hervorragende Rolle. Die Fragmente Worcester, Kathedralbibliothek, Frgm. X, XI und aus Kodex F 34[4]), London, Brit. Mus. add. 25031[5]) und die Schutzblätter in Oxford, Bodl. Auct. F infra 1,3[6]) stam-

[1]) Z. B. tragen drei sehr beliebte französische Werke (Nr. 52, 72, 101) die Bezeichnung „Wilh. de Maschaudio", obwohl sie nicht von Machaut stammen; die drei Stücke Machaut's dagegen (Nr. 102, 119, 168) sind in *Str* anonym.

[2]) Vgl. van den Borren, L'apport italien dans un ms. mus. du XV[e] s. perdu et partiellement retrouvé, Riv. mus. it. 31, 1924, 527—533.

[3]) Ludwig in: AfM. V, 273. Die in Frage kommenden Quellen werden daher sämtlich im Repertorium I. 2 untersucht, so daß für die älteren hier die bloße Aufzählung genügen möge. Vgl. vorläufig AfM. V, 192 A und 273—275.

[4]) J. K. Floyer und S. G. Hamilton, Cat. of mss. preserved in the Chapter Library of Worcester Cathedral, 1906, 17, 71 (Frgm. XI früher in Kodex F 133). Die Musikhandschriften von Worcester sind beschrieben von H. V. Hughes in: The Cathedral Quarterly 3, 1916, Nr. 12, S. 13—18, *Worc D* (nach Ludwig's Bezeichnung, AfM. V, 192 und 274) dort als Nr. 2, 3, 10 und 14.

[5]) Hughes a. a. O. Nr. 14 und A. Hughes-Hughes, Cat. of ms. music in the Brit. Mus. 1, 1906, S. 254f.

[6]) F. Madan und H. H. E. Craster, A summary Cat. of western mss. in the Bodl. libr. at Oxf., 2. 1, 1922, Nr. 2747. Den Hinweis, daß dieses und das Londoner Fragment zu *Worc D*

men aus ein und derselben Handschrift in Quartformat, die sich 1350 in Worcester befand, und ergaben folgendes Bild[1]): (s. S. 221)

Worc D, in Longa-Brevis-Notierung und stilistisch mit der Musik des 13. Jahrhunderts noch nahe verwandt, vertritt bisher am umfassendsten das englische Repertoire der folgenden Periode, bestehend aus 1) Meßkompositionen und mehrstimmigen Meßtropen, 2) Kondukten und 3) Motetten. Vulgärsprachliche Werke fehlen vollständig und mit ihnen auch der französische Balladenstil; es ist kein Denkmal weltlicher englischer Kunstmusik aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Dagegen liegen von den erwähnten Gruppen verhältnismäßig zahlreiche Spuren vor. Nächst *Worc D* sind die ebenfalls einer Worcesterhandschrift entstammenden sechs Blätter in Oxford, Magdalen Coll. 100 (*OM*) zu nennen[2]). Meßkompositionen finden sich ferner in den Fragmenten *Worc A, B, F*; zwei- und dreistimmige Kondukten zahlreich in *Worc G, H, I, K*, sowie in den durch H. Davey bekannt gewordenen Fragmenten Cambridge, Univ.-Libr. Ff. VI. 16 (Nr. 1354, *CbA*), Kk. I. 6 (1940, *CbB*) und Gonville and Caius Coll. 334 (727, *CbC*)[3]); Motetten des älteren, aber z. B. in der Vierstimmigkeit charakteristisch weitergebildeten Stils in *Worc B, C, E, F*, London, Cotton Frgm. XXIX[4]) und add. 24198. Eine zweite, jüngere Quellengruppe zeigt den Einfluß der isorhythmischen Doppelmotette des französischen 14. Jahrhunderts. Das Fragment in Oxford, Bodl. E Museo 7 (*EMus*), aus dem durch J. Stainer's Publikation von drei Doppelseiten nur ein Bruchteil bekannt ist[5]), besteht aus acht vor- und nachgesetzten Pergamentblättern einer englischen Foliohandschrift wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit 12 Systemen zu fünf roten Linien auf der Seite. Die ersten vier Blätter zeigen meist Longa-Brevis-, vereinzelt in Nr. 1, 6, 11 und durchweg in Nr. 2, 4, 7, 10 Fauvelnotation mit Taktpunkten.[6]) Die Initialen sind außer im Nachtrag Nr. 2 stets ausgefüllt, dagegen gehören die letzten vier Blätter, bei denen sie regelmäßig fehlen, einem anderen, offenbar späteren Teil der Handschrift an; dort sind sämtliche Stücke in der regelmäßigen französischen Notation des 14. Jahrhunderts geschrieben. Das Erhaltene besteht nur aus Motetten und einem textlosen, in Partitur geschriebenen Konduktus. (s. S. 222)

Soweit lesbar, scheinen die Motetten auch des ersten Teils isorhythmisch gebaut zu sein. Mit *EMus* verwandt war wohl ein Kodex, dessen Reste in

---

gehören, verdanke ich Dom Hughes, der mir auch nähere Angaben und Kopien freundlichst zur Verfügung stellte.

[1]) Die vollständige Inhaltsangabe würde zu weit führen, kein einziges Stück ist bis jetzt anderweitig nachweisbar; die Verbesserungen zu Hughes' Beschreibung nach F. Ludwig's Studien über die Worcester-Handschriften (Repertorium I. 2).

[2]) Vgl. Ludwig, AfM. V, 192 A.

[3]) H. Davey, History of English music 1895, 501 ([2]1921, 27); das Frgm. Gonville and Caius Coll. ist erst in der 2. Aufl. erwähnt. Vgl. auch Dom Anselm Hughes, On the study of early harmony, Laudate 1, 1923 (Pershore Abbey) S. 28—33 und 144—148, dort S. 147.

[4]) Vgl. Ludwig, AfM. V, 277 A.

[5]) Early Bodleian music 1, 1901, Taf. 10—15. Vgl. AfM. V, 192 A.

[6]) In Nr. 8 außer den Taktpunkten auch Minime.

Erhalten in	Alte Foliozahl	(Worc D)	Stimmenzahl	Gattung	
	.				
	.				
Worcester, Frgm. X (mittleres Doppelblatt der 1. Lage)	6	Christe lux mundi perpetua Frgm. eines Kyrie-Tropus	(2)	Tropus zum Christe u.Kyrie II	(nur Oberst.)
	7 7′	Lux et gloria regis celici	2	Kyrie-Tropus	Anal. hymn. 47, 208.
	.				
	.				
Brit. Mus. add. 25031 (aus der 2. Lage)	13	Felix namque Maria	(3?)	Konduktus	nur 1 Stimme in Stimmen notiert
	13′ 14	De supernis sedibus	3	„	
	14′	*Prolis* eterne genitor	3	Motette	
	(15)	Psallat mater gracie			
		Pes super Prolis Psallat			
	(15′)	Quem non capit fabrica	3?	„	
	⟨16⟩	⟨. . . . . .⟩			
		Pes super Quem non capit			
	.				
Worcester, früher in F 34 (das mittlere und ein weiteres Doppelblatt aus der 7. Lage)	⟨73′⟩	⟨. . . . . .⟩	(3?)	„	Text: Hughes S. 16
	74	O quam . . . domina			
		Primus pes			
	.				
	74				
	.				
	76	Weitere 10 Motetten zu 3 oder 4 Stimmen, die Unterstimmen als			
	77	„Pes“ oder „Pes“ und „Quartus cantus“ bezeichnet.			
	.				
	79				
	.				
Bodl. Auct. F inf. 1. 3 (1 Doppelblatt aus der 8. und	83	Weitere Motetten, darunter			
	.	Alleluya canite			
	.	Alleluya canite (Tenor: Osteralleluja) und			
	88	(Tenor) Alleluya			
	.				
3 Doppelblätter aus der 9. Lage)	92	Parens alma redemptoris über dem ganzen ℣ des Osteralleluja			
	93	Parens alme civitatis *Pascha* . . bis . . *immolatus est*			
	94				
	.				
	.				
	99				
	100				
	101				
	.				
Worcester, Frgm. XI (wahrscheinlich aus der 13. Lage)	136	Salve fenestra vitrea	?	?	
	136′	. . . . . . (Tropus zum Tenor)	2	Traktus-Tropus	
	.	Gaude Maria virgo			
	.				
	?	O regina glorie	?	Motette	
		(Pes)			
		O decus predicancium	?	„	
		(Pes Agmina)			

Nummer	pag	(*E Mus*)	Stimmenzahl	
1	⟨..⟩	⟨......⟩	3?	
	V	Maria mole pressa criminum		
		(Tenor)		
2		⟨Z⟩orobabel abigo	3?	
		⟨Z⟩orobabel actibus		
		⟨Tenor⟩		
3	VI	Petrum cephas ecclesie	4	Early Bodl. music,
	VII	Petrus pastor potissimus		Taf. 10/11.
		(Tenor) — Quartus cantus		
4		Rex visibilium	3	vgl. AfM 5, 192 A.
		Rex invictissime		Tenortext: Anal.
		(Tenor) Regnum tuum solidum		hymn. 47, 287.
5	VIII	Lux refulget monachorum	?	
	⟨..⟩	⟨......⟩		
	:	(Tenor)		
6	⟨..⟩	⟨......⟩	3	
	IX	Duodeno sydere		
		⟨Tenor⟩		
7		Frondentibus florentibus	?	
		⟨......⟩		
		(Tenor) Floret		
8	X	Ave miles celestis curie	4	Auf St. Edmund.
	XI	Ave rex patrone patrie		
		Tenor Ave rex — Tenor secundus		
9		De flore martirum	3	Auf St. Edmund.
		Deus tuorum militum ... Edmundus		
		(Tenor) Ave rex gentis		
10	XII	Templum eya Salomonis	3	
		⟨......⟩		
		⟨Tenor⟩		
11		⟨......⟩	?	
		Barabas ... dignus patibulo		
		(Tenor)		
	.			
	:	(Unbekannte Lücke)		
	:			
12	⟨..⟩	⟨......⟩	?	
	529	(Unleserlicher Motetus)		
		(Tenor?)		
13	530	⟨O⟩mnis terra colere	3	
	531	⟨H⟩abenti dabitur		
		Tenor	3	
14		(Textloser Satz in Partitur)	3	
15	532	⟨D⟩eus creator omnium	3	Early Bodl. mus.,
	533	⟨R⟩ex genitor ingenite		Taf. 12/13.
		(Tenor) Doucement mi reconforte		
16	534	⟨P⟩ura placens pulcra pia[1]	3	Early Bodl. mus.,
	535	⟨P⟩arfundement plure Absolon		Taf. 14/15.
		Tenor		
17		⟨D⟩omine quis habitabit[2]	3	
		⟨D⟩e veri cordis adipe preces		
		(Tenor) Concupisco		
18	536	⟨P⟩arce piscatoribus	?	Auf St. Jacob.
		⟨......⟩		
		(Tenor) Relictis retibus		

[1]) Stand am Anfang einer verlorenen französischen Motettenhandschrift, vgl. S. 184.
[2]) Kontrafaktum zu *Iv* 40 *(CaB 4)*, Musik identisch.

zwei jetzt losgelösten Vorsatzblättern zu Wolfenbüttel Helmst. 499 vorliegen (W_3)[1]. Es handelte sich ursprünglich um eine Pergamenthandschrift von ca. 36 × 28 cm (jetzt 28 × 24,5, oben und unten ist je ein System weggeschnitten, wie auch der eine Seitenrand) mit zehn Systemen von je fünf roten Linien. Auf dem Recto des ersten Blattes steht 1) der Schluß einer Motettenstimme ... *cum beati sceteris coram salvatore* mit „Quartus", „Tenor pro III" und „Tenor pro IV", auf dem Verso 2) die Oberstimmen einer Marien-Doppelmotette *Alleluya concrepando pange musica* und *Alleluya consonet presens familia;* auf dem Recto des zweiten Blattes 3) zwei zu einer verlorenen Motette gehörende Unterstimmen „Quartus" und „Tenor pro IV", 4) eine unvollständige *Et in terra*-Stimme im Tenorschlüssel (Nachtrag des 15. Jahrhunderts) und auf dem Verso 5) die Oberstimme einer Hl.-Geist-Motette *Alleluya confessoris almi* in Fauvelnotation mit Taktpunkten; soweit sich bei dem fragmentarischen Zustand erkennen läßt, ist sie isorhythmisch. Die übrigen Stücke zeigen Longa-Brevis-Schreibung, so daß hier wiederum wie in *EMus* Motetten alten und neuen Stils vereinigt sind. Ein weiteres hierher gehöriges Bruchstück ist Oxford, Bodl. mus. d 143 mit Resten zweier isorhythmischer Motetten und einem nachgetragenen Konduktus und Alleluja-Tropus [2]. — Für Meßkompositionen liegt ein aus zwei Pergamentblättern bestehendes Fragment in London, Brit. Mus. Cotton Titus D XXIV (*Tit D*) vor[3]: die beiden nichtfoliierten, hier als a, b bezeichneten Blätter wurden quer genommen und als zwei Doppelblätter einer englischen Chronik vorgebunden, so daß a jetzt die Zahlen 1′ und 4, a′ 1 und 4′, b 3′ und 2, b′ 3 und 2′ trägt. Die Ränder sind ganz weggeschnitten, die Ursprungshandschrift hatte Quartformat und neun Systeme auf der Seite. Das Erhaltene ist dreistimmig und in Partitur geschrieben; a enthält ein *Et in terra*, dessen Anfang fehlt (temp. imperf., prol. maior), b ein ebenfalls in der Mitte beginnendes *Et in terra* (temp. perf.) und b′ (Akkolade 2) den Anfang eines dritten (temp. imp., pr. maior). Während es sich hier um eine planmäßige Musiksammlung handelt, sind die vier ebenfalls als dreistimmige Kondukten in Partitur geschriebenen Kyries in Brit. Mus. Arundel 14 f. 34—35′ nur Zusätze zu einer Handschrift des 12.—13. Jahrhunderts (Giraldus Cambrensis)[4]. Über das Fragment Coussemaker, das nach dem Faksimile[5]) den bekannten Gloriatropus *Spiritus et alme* als singulären dreistimmigen Konduktus enthält, ist weiter nichts bekannt; es dürfte aber ebenfalls aus England stammen. — Zwei Sammlungen schließlich vereinigen alle drei englischen Gattungen der Mehrstimmigkeit, London, Brit. Mus. Sloane 1210 und Old Hall. Die fünf Pergamentdoppelblätter, die einem 1420 datierten Grammatiktraktat vor- und nachgebunden sind, scheinen nur einer

---

[1]) Katalog I. 1, 379. Zuerst benutzt von Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 286; vgl. Ludwig, AfM. 5, 192 A.

[2]) Early Bodl. mus. 1, Taf. 16—19.

[3]) Hughes-Hughes, Cat. of the ms. mus. 1, 256.

[4]) Hughes-Hughes a. a. O. 1, 211; 3, 331. Auf f. 36 beginnt ein *Et in terra*, dessen Musik aber nicht eingetragen wurde.

[5]) Coussemaker, Hist. de l'harm., pl. 33.

kleineren Musikhandschrift zu entstammen (*Sl*)[1]. Die Zahl der Systeme wechselt nach Bedarf zwischen neun und elf, irgendein Ordnungsprinzip läßt sich nicht feststellen, dagegen sind in dem kleinen erhaltenen Ausschnitt bereits fünf Hände zu unterscheiden. Außer den drei Motetten Nr. 2, 9 und 13 sind sämtliche Sätze als Kondukten in Partitur geschrieben, Nr. 1—3, 5—9 in Fauvelnotation mit Taktpunkten und in Nr. 6 auch mit dem signum rotundum[2]), Nr. 4 und die Nachtragsgruppe Nr. 10—14 in Longa und Brevis. In Nr. 2 begegnet man neben der aufwärts gestrichenen Minima (diese auch in Nr. 3) auch der italienischen Form /•(= 2 minime). Auf f. 138—140 sind die Systeme vielfach nur vierlinig.

Folio	Nummer		Stimmenzahl	Schreiber	Zahl der Systeme auf der Seite	Form bezw. Stil
1	<..>	<Patrem> . . .				
	1	adoratur et	3	I	9	KM
2	1′	<T>riumphus patet hodie	3	I	11	M
	1*	. . . . . (Schluß) et illuc quiescere[3]				
		(Tenor)				
3	1*	<V>eni mi dilecte	2	I	11	K
4	1*′	<A>rbor Ade veteris[4]	2	II	10	K
	.					
	.					
5	138	<E>t in terra	3	III	9	KM
	—139					
6	139	<K>yria Christifera plebis modulantis[5]	3	III	9	KM
	139′				9	
7	139′	<V>irgo salvavit hominem	2	III		K
	140				9	
8	140	O lux beata trinitas	3	III		K
9	140′	<Q>uare fremuerunt gentes[6]	3	I	10	M
	141	(Tenor)			10	
10	141′	<. . .> omnes in domino	3	V	10	K
11		<Alle>luya O miranda domina	2	IV		K
12	142	<I>n rosa primula	3	IV	9	K
13	142′	<Z>elo tui langueo	3	IV	9	M
	143	<R>eor nescia				
		(Tenor)				
14	143′	<. . . .> nuncius a summo patre	3	IV	11 ?	K

In dem bunt gemischten Repertoire von *Sl* stehen neben drei isorhythmischen Doppelmotetten (Nr. 9 mit gleichen Texten) zwei Ordinariumsätze und ein Meßtropus (Nr. 6) im Konduktenstil, dazu kommt noch ein Hymnus (Nr. 8) und sechs Kondukten mit sonst nicht nachweisbaren Texten;

[1]) Hughes-Hughes 1, 255. Die Handschrift wurde benutzt von Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 266 und 269 mit Wiedergabe der Originalnotation des Anfanges von Nr. 6 und von Ludwig, AfM. 5, 273 und in Adler's Handbuch S. 247.

[2]) Vgl. Wolf a. a. O.

[3]) Der Motetus beginnt mit dem letzten System von f. 1′, der Text ist abgeschnitten.

[4]) Das unterste der 10 Systeme (mit dem Text) ist abgeschnitten.

[5]) Anfang veröffentl. von Wolf a. a. O. S. 269.

[6]) Beide Oberstimmen mit gleichem Text (nicht ident. mit Fauv $M_2$3). Der Tenor (unbezeichnet) bringt den Anfang des Magnificat 2. toni.

auffallend ist neben den schlichten Sätzen älterer Art Nr. 3 mit seiner reich kolorierten Oberstimme über meist syllabischem Tenor.

Die erste annähernd vollständig erhaltene englische Handschrift dieser ganzen Epoche ist das Old-Hall Manuskript, dessen Repertoir wohl sicher den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehört (*OH*)[1]). Die Handschrift ordnet ihren Inhalt nach den Teilen des Ordinariums in vier Gruppen — die Kyries am Anfang scheinen verloren —, und diese in sich wiederum so, daß stets der altenglische Konduktus-Messenstil in Partiturschrift den Anfang bildet. Auf diese Abteilung folgt bei den Patrem-, Sanctus- und Agnuskompositionen ein kurzer Einschub von Motetten und erst dann die Meßstücke im Motetten- und Balladenstil; nur bei der „Et in terra"-Abteilung steht an Stelle der Motetteneinlage zum Schluß eine Sammlung dreistimmiger Antiphonen und metrischer Texte, sämtlich in Partitur geschriebene Kondukten[2]). In den Meßstücken läßt sich neben dem englischen rein vokalen Konduktusstil[3]) am stärksten französischer, vereinzelt in imitierender Oberstimmenbehandlung (Nr. 23, 25, 32, 74, 81) auch italienischer Einfluß nachweisen. Daß der Motettenstil mit kanonisch entwickeltem (Nr. 71, 77, 86) oder durch Benennung als Cantus firmus kenntlich gemachtem Tenor (Nr. 25, 83, 85) auf die französische Motette zurückweist, liegt auf der Hand. Ebenso ist für die häufig begegnende balladenartige Begleitung einer vokalen Oberstimme durch textlosen Tenor und Kontratenor ein englisches Vorbild weder nachweisbar noch wahrscheinlich[4]). Zu den 15 Kondukten englischen Stils (Nr. 38—52)[5]) treten die ganz in französischer Art isorhythmischen Motetten Nr. 63, 107—109, 135—138[6]) und die nicht isorhythmische, in allen Stimmen, auch dem füllenden Kontratenor textierte, gelegentlich zwischen Oberstimme und Tenor imitierende Vokalmotette Nr. 64 (die unvollständige Oberstimme Nr. 65 deutet auf ein ähnliches Stück). Trotzdem also stilistische Beziehungen zur französischen und italienischen Musik ohne weiteres nachweisbar sind, steht das Repertoir von *OH* auffallend isoliert. Immerhin lassen sich im Gegensatz zu den anderen besprochenen englischen Handschriften, deren Inhalt sonst überhaupt nicht erhalten ist[7]), hier wenigstens für vier von 138 Stücken auch kontinentale Quellen nachweisen: die Messensätze Nr. 28 und 79 kehren in *BL* 23 und 86, die Motetten 63 und 64 in *Mod B* 108 (*Mü L* 8, *Tr* 1537) und *Mod B* 109 (*Tr* 1049 und 1829) wieder, ferner klingt der Text von Nr. 138 in vielen Wendungen an *Iv* 11 an[8]). Von den nächsten englischen

[1]) Für alles Nähere vgl. die Beschreibung von W. Barclay Squire, SIMG 2, 1901, S. 342—373 und 719f., dazu Wolf, Handbuch der Mensuralnotation 1, 373ff. Zur Datierung im wesentlichen überzeugend V. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrst. Tonkunst 1, 1906, 132—147.

[2]) Die zweite Hälfte der Agnus-Abteilung scheint also (ebenso wie die Kyries) verloren.

[3]) Als Beispiel vgl. SIMG 2, 380 = *OH* 90.

[4]) Vgl. ib. S. 374 = *OH* 13.

[5]) Ib. S. 378 = *OH* 40.

[6]) Ib. S. 383 = *OH* 107 und 388 = *OH* 137.

[7]) Nur die älteste Gruppe hat Beziehungen zur französischen Musik des 13. Jahrhunderts, vgl. AfM. 5, 273 und zu *E Mus* oben S. 220 ff.

[8]) Zu Lederers phantastischen Übersetzungskünsten (a. a. O. S. 145, dazu ZIMG 7, 410; SIMG 8, 509 und 636): in *Iv* 11 heißt die Schlußzeile: „. . post datas Deo gracias".

Quellen, die nunmehr auch ein kleines weltliches Repertoir von Carols in zwei- und dreistimmigem Konduktussatz überliefern, aber nur von lokaler Bedeutung sind, sei der Kodex Oxford, Bodl. Selden *B* 26 (*OS*) erwähnt[1]). Er enthält neben 44 Stücken in Partitur auch eine englische und sieben lateinische Motetten, von denen drei aus kontinentalen Handschriften bekannt sind[2]). — Schon diese bibliographische Übersicht läßt erkennen, wie stark in der englischen Musik bis auf Dunstable die Formen des 13. Jahrhunderts lebendig bleiben. Trotz der Übernahme moderner französischer und italienischer Techniken (Balladenstil, Imitation) behalten die Motette und vor allem der vokale Konduktus als Form wie als Satztechnik dauernd ihre zentrale Stellung; die mehrstimmige Musik bleibt stets mehr oder weniger kirchlich gerichtet.

Da die Quellen der einzelnen Länder hier nach dem Grad ihrer Selbständigkeit gegenüber der auch im 14. Jahrhundert noch immer führenden französischen Musik geordnet werden, so ist an letzter und höchster Stelle Italien zu behandeln. Die Zusammenfassung des ganzen in schwarzer Notation vorliegenden Materials bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts veranlaßt dabei von vornherein eine scharfe Scheidung zwischen der toskanischen und der oberitalienischen Überlieferung. Die Florentiner Trecentomusik ist italienisch und weltlich. Von französischen Texten inmitten des italienischen Repertoirs von über 500 Madrigalen, Balladen und Cacce sind bisher drei bezw. fünf[3]), von Meßkompositionen zehn Stücke in *Lo*, *P* und RU_1 bekannt, Motetten fehlen ganz. Die verhältnismäßig gute und bekannte Überlieferung besteht aus den großen Handschriften Florenz, Bibl. Naz. Panciat. 26 (*FP*)[4]), London, Brit. Mus. add. 29987 (*Lo*)[5]), Paris, Bibl. Nat. it. 568 (*P*)[6]) und Florenz, Laurenz. Pal. 87 (*FL*), dem letzten Denkmal der rein italienischen Musik, deren Antriebe um die Wende des 14. Jahrhunderts erschöpft sind[7]). Hierzu kommt ein nur in den Fragmenten Rom, Vat. Ottob. 1790 f. 1 und 77 erhaltener Kodex vielleicht oberitalienischer Herkunft (*RO*)[8]) und eine kleine, bisher unbeachtete Sammlung in Rom, Vat. Urb. lat. 1419 (RU_1). Ähnlich *BarcB* besteht RU_1 nur aus einem Heft von elf Blättern, das jetzt als letzte Lage zu einem Kodex philosophischen und ju-

[1]) Early Bodl. Mus. 1, XXff. und Taf. 37—97; Cat. of western mss. 2. 1, 609, Nr. 3340. Ich numeriere nach dem Verzeichnis bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 369f. von 1—52 (f. 33′ ist später Zusatz).

[2]) *OS* 5 = *BL* 281 Leonel, *Tr* 1491 u. 1525 (Denkm. d. Tonk. in Österreich 7, 160); 6 = *ModB* 91 Dunstable, *Tr* 131 Binchois (DTÖ 7, 94, die Zuweisung an Binchois ist also zu streichen); 50 = *ModB* 122 Polumier, *Tr* 1050.

[3]) „Adieu adieu" von Francesco; „La doulze zere" von Bartolino, aber in sämtlichen toskanischen Handschriften überliefert (Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 2 und 3, Nr. 45); „Je porte" von Donato; ferner die gemischtsprachigen Stücke „La fiera testa" von Niccolo und Bartolino, sowie „Souffrir m'estuet" von Paolo.

[4]) Indici e Cataloghi VII. 1, 1887, 45—54; Ludwig, SIMG 4, 52 und 6, 614; Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 244—50. Zählung: 1—185.

[5]) Hughes-Hughes, Cat. of ms. mus. 1, 204, 211, 288, 425; 2, 120—22; 3, 77, 321; Ludwig, Sb. 4, 55; Wolf, Mensuralnotation 1, 268—73. Zählung: 1—120.

[6]) Ludwig, Sb. 4, 55 und 6, 615; Wolf, Mensuralnotation 1, 250—58. Zählung: 1—199.

[7]) Ludwig, Sb. 4, 56 und 6, 613; Wolf, Mensuralnotation 1, 228—44. Zählung: 1—352.

[8]) H. M. Bannister, Monum. Vat. di paleogr. mus. lat. 2, 1913, Taf. 130b; Ludwig, AfM 5, 201 und in Adlers Handbuch S. 242.

ristischen Inhalts gehört (f. 84—94), aber etwas anderes Papier aufweist[1]). Die Maße sind 21,1 × 14,8, die Spiegelgröße 18 × 12,2 cm, auf der Seite stehen neun Systeme zu fünf schwarzen Linien, die Notierung ist schwarz und fast rein französisch. Ein alter Ausleihvermerk (f. 94′) weist auf ein Kloster in Forli.

Nummer	Folio	(RU_1)	Stimmenzahl	Konkordanz	
1	84′ 85	Patrem omnipotentem	1		
2	87	(Ohne Text) Tenor Je porte mi eblement	2	*Lo* 97, *Pr* I	Zum Tenor: Donatus.
3	87′ 88	Sanctus	2		
4	88′ — 90	Et in terra pax	2	*P* 192	*P:* Gherardello
5	89′ 90	La bela giovinetta sospirando mi disse	2		
6	90′ 91	Sanctus	2	*P* 195	*P:* Lorenzo
7		Kyrie (Rondello)	3		„Rondello" in allen Stimmen.
8	91′ 92	Et in terra	2		
9	92′	Verbum caro factum est[2]	2		
10		TenorPoych'i'operdut'u(?)amor	1		
11	93′	Kyrie summe clementissime	2	*Apt* 35 *Barc B* 4 *Ste-Genev.* 1257	In den 3 übrigen Hss. mit Kontratenor *Barc B:* J. Graneti

RU_1 fügt den sieben toskanischen Ordinariumsätzen (*P* 192, 194—196, *Lo* 50, 117, 118), von denen zwei hier wiederkehren, drei weitere hinzu und nimmt auch ein verbreitetes Apter Kyrie in reduzierter Form auf; zeitlich wird die Handschrift zu Anfang des 15. Jahrhunderts, zwischen *P* und *FL* einzureihen sein. Merkwürdigerweise sind selbst bei der ungewöhnlich guten toskanischen Überlieferung von den drei weltlichen Werken zwei unbekannt und das dritte nur hier Donato zugeschrieben[3]).

Die oberitalienischen Quellen zeigen sich im Gegensatz zu den Florentinern von vornherein starkem französischem Einfluß zugänglich und überliefern bald auch Motetten und Meßkompositionen; beides wirkt zusammen, um sie bei zunehmender Wichtigkeit schließlich zur Aufnahme des gesamten Repertoirs der Dufay-Epoche instand zu setzen. Die älteste, inhaltlich noch ganz in das Trecento gehörende Quelle ist der I. Teil von Kodex Reina (*PR I*), in sich eine geschlossene italienische Sammlung, aber gleich mit einer geschlossenen französischen vereinigt[4]). Die folgenden Handschriften lassen sich dementsprechend zu einer italienischen, anscheinend mehr der geistlichen Musik

[1]) L. Stornajolo, Codices urbinates lat. 3, 1921, S. 319f. (B. Apost. Vat. codd. mss. recensiti etc.)

[2]) Auf f. 92 eine halbe Zeile mit 3 Musikanfängen von wenigen Noten, ohne Text.

[3]) Nachtrag: Von Herrn Borghezio erfahre ich soeben, daß er eine weitere Trecentohandschrift mit zweistimmigen italienischen Werken entdeckt hat; eine Veröffentlichung darüber steht bevor.

[4]) Ludwig, Sb. 4, 53 und 6, 616; Wolf, Mensuralnotation 1, 260—67. Zählung: 1—120.

zugewandten (*Pad, RB, MüK, Dom*) und einer zweiten, italienische und französische Werke bunt vermischenden, mehr weltlich gerichteten Gruppe (*Mod, Pad B, Parma*) zusammenfassen; beide Strömungen fließen in das große Sammelbecken der franko-italienischen Überlieferung der Dufay-Zeit ein. Die erste Quellengruppe weist enge Beziehungen zu Padua auf; leider sind nur Fragmente erhalten, deren wichtigstes in Schutzblättern der Handschriften Padua, Univ.-Bibl. 684 und 1475 (*Pad*) vorliegt[1]). Da sie noch nicht erschöpfend beschrieben sind, möge hier das vollständige Verzeichnis folgen. *Pad* war eine sorgfältig geschriebene italienische Pergamenthandschrift vom Anfang des 15. Jahrhunderts in Quartformat (jetzt ca. 28 × 14,5, die Außenränder sind vielfach beschnitten), mit zehn Systemen zu fünf roten Linien und einfachen Antiqua-Initialen in Rot, Blau und Schwarz; charakteristisch ist das häufige Itemzeichen im Text (ℭ) und ein regelmäßig in das ♭ gesetzter Punkt (♭). Die erhaltenen neun Blätter (f. 41, 43, 44 sind fast zur Hälfte verloren, die Foliozahlen ergeben sich aus dem anderen Teil der betr. Doppelblätter) stammen aus dem 5. Quinio und der 6. Lage, die vielleicht ebenfalls, wie die vorhergehenden, ein Quinio war. Die Blätter sind jetzt aus den Handschriften gelöst, wodurch fol. 44 oben der Name C i c o n i a sichtbar geworden ist: Kodex *Pad* entstammt also erst dem Anfang des 15. Jahrhunderts (s. S. 229).

Da Nr. 7 nur die Wiederholung des Tropus zu Nr. 11 ist, enthält das fragmente *Pad* unter 22 nachweisbaren Stücken 12 Ordinariumsätze (Nr. 6 mitgerechnet). Von diesen kommen nur drei auch in französischen Quellen, ein vierter in einem verwandten italienischem Fragment vor, das hier gleich angeschlossen sei. In zwei aus dem Kodex Rom, Vat. Barb. lat. 171 jetzt gelösten Blattresten sind die Trümmer einer weiteren oberitalienischen Pergamenthandschrift in Quartformat mit 11 Systemen zu fünf roten Linien erhalten (*RB*)[2]). Blatt 1 (beschnitten) enthält den Schluß der Unterstimmen von *Pad* 11 und die Oberstimme eines unbekannten, nicht tropierten *Et in terra*, Bl. 2, stark verstümmelt und auf einer Seite fast unlesbar, zwei tropierte *Et in terra*-Oberstimmen in schwarzen und roten Noten. In dem einen der beiden Stücke sind die letzteren schon in der Art späterer Handschriften (*Ven, Mü L*) dazu benutzt, um in eingestreuten zweistimmigen Partien die zweite Stimme von der ersten abzuheben; in *RB* begegnen sie in dieser Verwendung nur in den Tropusabschnitten mit vorgesetztem D(uo), während der mit C(horus) bezeichnete Gloriatext wohl dreistimmig war. Da von vier Glorias in *RB* drei tropiert sind, die tropischen Stücke jedoch in den Handschriften der Dufay-Zeit stark zurücktreten, ist *RB* jedenfalls eine ältere, zur Paduaner Gruppe gehörige Handschrift und somit die Verwendung kontrastierender Klanggruppen schon vor dem Auftreten Dufay's in Italien nachweisbar. — Daß die beiden Motetten in *Pad*

---

[1]) Zuerst beschrieben von L. F r a t i, Giorn. stor. della lett. it. 18, 1891, S. 438f. (nur die Blätter in ms. 1475). Vgl. L u d w i g, Sb. 4, 54 und 6, 615f.; W o l f, Mensuralnotation 1, 258f. und Bd. 2 und 3, Nr. 62.

[2]) H. M. B a n n i s t e r, Monumenti Vatic. di paleogr. mus. lat. 1, 1913, S. 185, und L u d w i g, AfM V, 201 A.

Jetzt:	Nummer	Folio	(Pad)	Komponist	Stimmenzahl	Konkordanz
1475 f. 2	1	(41)	Sanctus[1]	Sant. omer	3	
	2	(41′)	Agnus[2]		3	
	3	⟨42⟩	Sanctus (1 unvollst. St.)		?	
		⟨42′⟩	Et in terra, Tropus Spiritus et	Engardus	(3)	
1475 f. 6	4	(43)	alme[3]			
	5	(43′)	Et in terra[1]	Joh. Ciconia	3	
1475 f. 4	6	(44)	Ite missa est[1]	(Machaut)	(4)	*Mach*-Messe
	7	(44′)	Tropus Clementie pax bajula[4]		(3)	*Pad* 11, *RB*
	8	⟨45⟩	Oberst. einer ital. Ball.[5]		?	
	⋮					
	9	⟨46′⟩	⟨Donna l'animo⟩	(Francesco)	(2)	*FP* 6, *FL* 254
1475 f. 3	10	47	Gratiosus fervidus Magnanissimus opere		3	*Mod* 102
1475 f. 5	11	47′ –48′	Et in terra, Tropus Clementie pax bajula[6]		3	*Pad* 7, *RB*
	12	48′ ⟨49⟩	Se questa dea de vertu	Johannis Baçi correçarii de Bononia	(3)	*PR* 67
	13	⟨49′⟩	Et in terra[7]		?	
1475 f. 1	14	50	Die non fugir da me	M. Francisci de Florentia	2	*FP* 61, *PR* 101, *FL* 227
	15	50′	Lux purpurata radiis Diligite iusticiam	M. Jacobi de Bononia	3	
684 f. 1	16	51 50′	Sanctus[8]	Gratiosus	3	
	17	51′	⟨G⟩ran pianto agli occhi[9]	M. Franc. de Florentia	3	*FP* 49, *PR* 70, *Lo* 36 *P* 93, *FL* 191
	18		⟨S⟩i te so stato e volgli esser fedele	M. Franc. de Florentia	2	*FP* 18, *PR* 96, *P* 127, *FL* 223
	⋮					
684 f. 3	19	?	Et in terra	Gratiosus	3	
	20	v^0 ⟨r^0⟩	Patrem omnipotentem[10]	Perneth	(4)	*Apt* 40 Bonbarde *Str* 8 Prunet
	⋮					
684 f. 2	21	⟨..⟩ ?	Et in terra, Tropus Qui sonitu melodie[11]		(3)	*Iv* 50, *Apt* 7, *BF* 2, *Str* 60
	22	v^0	⟨P⟩oy che partir convien mi	M. Franc. de Florentia	3	*FP* 43, *P* 132, *FL* 292, *Pr* 7
	23	v^0 ⟨..⟩	⟨A⟩lta regina de virtute ornata[12]	Gratiosus de Padua		

[1]) Alle Stimmen unvollständig.
[2]) Nur Fragmente von 3 Stimmen.
[3]) Eine unvollständige Oberstimme und Tenorfragment.
[4]) Nur Fragmente der Unterstimmen.
[5]) Nur Fragment, der Anfang fehlt.
[6]) Der Tropus ist eine Erweiterung des Tropus *Spiritus et alme* (*Iv* 63 usw.)
[7]) Nur Tenor.
[8]) Herausgegeben von Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 2 u. 3 Nr. 62.
[9]) Herausgegeben von Ludwig, ZfM. 5, 459.
[10]) Nur Oberstimme und Tenor bis ... *non erit finis.*
[11]) Tropus (Chevalier 40317): Anal. hymn. 47, 264.
[12]) Nur Oberstimme.

(Nr. 10 und 15), von denen eine in *Mod* wiederkehrt, ein größeres verlorenes Repertoir vertreten, geht aus einem weiteren verwandten Fragment hervor. Das in München mus. 3223 (*Mü K*) erhaltene Pergamentblatt (beschnitten 31,2 × 21,7, Spiegel 27,5 × 20,5) ist zweifellos italienischen Ursprungs[1]); die Schrift ist eine italienische Rotunda (die Majuskeln mit typischer Grundstrichverdopplung und Zickzack-Schnörkeln)[2]), die Verwandtschaft mit *Pad*, *RB* usw. augenfällig. Auf der Seite stehen elf Systeme zu fünf roten Linien. Der Inhalt ist: 1. Motetus *Deo gracias conclamemus* (zitiert im Breslauer Traktat, AfM I, 336), Triplum und Tenor sind mit der zugehörigen Gegenseite verloren; 2. Triplum *Celice rex regum dominator* und Tenor dazu, Motetus und eventuell Kontratenor sind verloren; 3. (wahrscheinlich) Motetus *Ingentem gentem decet omnem fere regentem*, Triplum und Tenor fehlen. Alle drei Stücke sind sonst nicht erhaltene isorhythmische Motetten. — Von den acht weltlichen Werken in *Pad* (Nr. 8 ist noch nicht zu identifizieren) sind fünf von Francesco und nur zwei sicher neu; daß aber auch hier wiederum ein größeres oberitalienisches Repertoir bestanden hat, beweist ein viertes Fragment, zwei Pergamentblätter im Kodex 14 des Calvario bei Domodossola (*Dom*). Sie stammen aus einer umfangreichen Handschrift (19,7 × 14,6 cm, alte Foliozahl 141 auf jetzigem f. 2, dessen Rückseite aufgeklebt ist), die schon 1453 kassiert war: ein Inventar von S. Giustina in Padua aus diesem Jahre verzeichnet unter Nr. 110 den jetzigen Kodex 14, zu dessen Schutz die Musikblätter dienen[3]). Soweit lesbar, stehen hintereinander drei italienische weltliche Werke von Paduaner Komponisten: 1. f. 1 Mag. Jacobus Corbus de Padua (nach Sabbadini Text unleserlich); 2. f. 1' Mag. Johannes Ciconia: *Ben che da vui, donna, sia partito;* 3. f. 2 Mag. Zanninus de Peraga de Padua: *Se le lagrime antique el dolce amore*[4]).

Die zweite oberitalienische Quellengruppe weist in Modena, B. Est. lat. 568 (*Mod*) wenigstens einen vollständig erhaltenen und schon lange bekannten Kodex auf[5]). Die später eingeschobene 2. und 4. Lage (je ein Quinio) ist eine Sammlung französischer Balladen mit engen Beziehungen zu *Ch* und *PR II*, doch finden sich hier außer neuen lateinischen auch schon vier italienische Stücke eingestreut. Der 1., 3. und 5. Quinio überliefern 11 Meßstücke, 4 lateinische, 34 französische und 7 italienische Kompositionen ohne durchgeführte

[1]) J. J. Maier, die mus. Handschriften usw. 1879, Nr. 86. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 378 zählt das Fragment irrig unter den deutschen Quellen auf (*perhenne* ist auch in Italien möglich und steht in *Mü L* 8.

[2]) Zur italienischen Paläographie des 15. Jahrhunderts aufschlußreich: A. Hessel, Von der Schrift zum Druck, Handschrift des Deutsch. Vereins f. Buchwesen u. Schrifttum 6, 1923, S. 89—105.

[3]) R. Sabbadini in Giorn. stor. della lett. it. 40, 1902, S. 270 f.; Ludwig, SIMG 6, 640.

[4]) Ein von Ludwig (Adlers Handbuch S. 242) erwähntes Blatt im Staatsarchiv Siena mit Fragmenten zweier *Et in terra*-Sätze und einer singulären 2 st. Ballade *Amare amaro* ist vielleicht hier einzuordnen.

[5]) Ludwig, SIMG 4, 21 und 44; 6, 616 ff.; Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, S. 335—39; die französischen Texte bei G. Bertoni, Archivum Romanicum 1, 1917, S. 21—57; ein Verzeichnis in der Folge der Handschrift ib. S. 23—26 und Catalogo delle opere musicali etc. (Boll. dell'Assoc. dei musicol. it.), ser. 8, puntata 21 (1923), S. 522—24. Ich numeriere von 1—103 (f. 5' „Se vous" = Nr. 7 a, gehört zu Nr. 66).

Scheidung. In gleichzeitigen oder jüngeren Handschriften kehren davon wieder: fünf in *Str*, je eine in *Pad B, Parma* und *O*. Das nahe verwandte Fragment in Padua, Univ.-Bibl. 1115 (*Pad B*), mit zehn fünflinigen Systemen und teils ganz-, teils doppelseitiger Aufzeichnung enthält ebenfalls im Hauptteil und in den Nachträgen (Nr. 2 und 6) italienische und französische Stücke gemischt[1]). Von einer dritten interessanten Handschrift dieser

Nummer	Folio	*(Pad B)*	Komponist	Stimmenzahl	Gattung	Konkordanz
1	1	Se per dureça tu morir me fay		2	it. B	
2		Contratenor de Aysi		(3)	B	
3	1'	Aler m'en veus en estrangne partie	Johannes <Ciconia ?>	?	V	
		(Unbekannte Lücke)				
4	2	En ce gracieux tamps joli	(Selesses Jacopinus)	3	V	*PR* 117, *Mod* 44, *Str* 79
5	2'	Dolçe, dolçe Fortuna, ormay rendime pace	Jo. Ciconia M(agister)	2	it. B	*PC* 50
6		A piançer l'ochi mei primo comença	<An>tonelus	?	it. B	

Gruppe ist im Staatsarchiv Parma ein bisher nicht benutztes Fragment erhalten, ein Pergament-Doppelblatt (29 × 24,4, unten beschnitten, Spiegel ca. 26,3 × 20 cm) mit zehn Systemen zu fünf schwarzen Linien, in schwarzweißer französischer Notation (*Parma*)[2]). Da die alten Foliozahlen 233 und 242 lesbar sind, war die zugehörige Lage mindestens ein Quinio und der Kodex von einem Umfang, wie er in Handschriften der unmittelbar folgenden Dufay-Zeit (*BL, Tr*) öfter begegnet. Die Aufzeichnung macht einen ziemlich unregelmäßigen und unschönen Eindruck ähnlich *Mü L*, trotzdem es sich um eine große, planmäßige Sammlung handelt; als Initialen dienen schwarze Majuskeln (s. S. 232).

Die erhaltenen fünf französischen und zwei italienischen Stücke, unter denen alle weltlichen Formen außer dem Madrigal vertreten sind, lassen die Stellung von Kodex *Parma* hinreichend erkennen. Zwei von ihnen (Nr. 4 und 7) sind auch in älteren, zwei andere (Nr. 3 und 6) in jüngeren Quellen, neben Werken Dufays überliefert; von Komponisten tritt Amarotus von Caserta als neuer Süditaliener zu Matteo von Perugia, der drei Kontratenöre zugefügt oder umgearbeitet hat und sonst nur aus *Mod* bekannt ist, zu Joh. Ciconia[3]),

[1]) Inzwischen erfuhr ich aus Padua, daß sich noch in einer vierten Handschrift Musikfragmente s. XIV/XV gefunden haben: ms. 658 (s. XV, theologischen Inhalts) enthält zwei Schutzblätter, deren erstes (u. a.?) Jacopo's *<O> cieco mondo di losenge pieno* (*FP* 120, *PR* 9, *P* 8, *FL* 20), deren letztes ein unbekanntes französisches Werk *C'est pour vous, dame* überliefert. Die Handschrift stammt ebenso wie *Dom* aus S. Giustina; ob die Musikblätter zu *Dom* oder *Pad B* oder einem neuen Kodex gehören, kann ich auf Grund der vorliegenden Nachrichten noch nicht entscheiden.

[2]) Catalogo delle op. mus., ser. 1 (1911), S. 277.

[3]) *Pad* 5, *Dom* 2, *Parma* 5 und mindestens ein singuläres *Patrem* in *Kras* (vgl. S. 234 A. 1) sind also dem Verzeichnis der Werke Ciconias von J. Wolf, Tijdschrift d. Vereen. voor N.-Ned. Muziekgesch. 6, 1900, S. 206f. und 7, 1904, S. 155 hinzuzufügen, dagegen sind

Nummer	Folio	*(Parma)*	Komponist	Stimmenzahl	Form	Konkordanz
1	233	Piu chiar che'l sole[1]	Amarotus de Caserta Abbas	3	B	
2•	233′	Ayes pitié de moy, belle playsant		3	V	
3		Pour vous tenir en la grace amoureuse[1]	⟨P. Fontaine⟩	3	R	*O* 219[2]
4	233′ ⟨234⟩	⟨Je ne requier de ma dame⟩[3]	⟨Grenon⟩	(3)	B	*Mod* 93, (2 st.) *Str* 170
		(8 Blätter verloren)				
5	242	Lizadra donna che'l mi' cor contenti[1]	J. Cyconia	3	—	*PC* 48 (Ct. anders)
6	242′	De yre et de dueyl	F'B. Ferracuti	4	R	
7	242′ ⟨243⟩	Je languis ⟨d'amere mort⟩[4]		3	V	*FP* 128, *P* 193, *Str* 106 (3st.); *PR* 146 (4st.); *Pr* 10 (2st.)

der in älteren (*Pad, Dom, Mod, Pad B*) wie in jüngeren Handschriften (*PC, BL, BU, O, Tr*), zu dem etwas jüngeren Grenon, der schon in *Mod*, hauptsächlich aber, wie auch Fontaine und Ferragut in den jüngeren Handschriften begegnet: so stellt Kodex *Parma* die Verbindung zwischen der Gruppe *Mod* und den Dufay-Sammlungen her. Da er bei seinem bedeutenden Umfang ähnlich *BL* auch einen Meß- und Motettenteil enthalten haben dürfte, ist sein Verlust besonders zu bedauern. An *Parma* schließt sich der zweite Faszikel von Paris, B. Nat. n. a. frç. 4379 (*PC*) unmittelbar an. *PC* stammt nach Schrift und Inhalt aus Italien, wurde wahrscheinlich dort zu Anfang des 16. Jahrhunderts von dem leidenschaftlichen Büchersammler Fernando Colon (einem Sohn des Amerikaentdeckers) erworben und kam 1885 aus der Biblioteca Colombina (Sevilla) nach Paris[5]). Von den erhaltenen 13 französischen und drei italienischen Stücken der zweiten Sammlung finden sich zwei (Nr. 48 und 50) in älteren (*Parma, Pad B*) und elf in Dufayhandschriften (*BL, O, RU_2*) wieder. Die Motetten- und Chansontenores, die in weißer Notation von einer anderen Hand auf f. 61—65 zugefügt sind, gehören derselben Zeit an und lassen sich sämtlich identifizieren[6]).

---

die zehn letzten Werke ib. 7, 155f. zu streichen, da *BU* keinen Autornamen überliefert (vgl. SIMG 6, 619).

[1]) Contratenor *M*(atthei) d(e) Per(usio)

[2]) Vierstimmiges Doppelrondeau mit anderen Kontratenor.

[3]) Nur Textresiduum, (2. u. 3. Strophe) erhalten.

[4]) Nur Kontratenor und Textresiduum.

[5]) Vgl. H. Harisse, Grandeur et décadence de la Colombine (Revue critique, 18. Mai 1885 und separat),[2] 1885, S. 39f. Inhalt bei L. Delisle, Mss. lat. et frçs. ajoutés ... 1875—91, S. 127ff. und Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 211—13 (f. 45′/46 ist nur Fortsetzung, das Verzeichnis reicht von Nr. 46 bis 61 der Handschrift.)

[6]) Ein musikalisches Anfangsverzeichnis verdanke ich Herrn Prof. Ludwig.

Folio	Nummer	(PC)	Komponist	BL	BU	O	Tr	Sonstige Hss.
61	62	La belle se siet	(Dufay)		84	50		*PR* 208
	63	Je me recommande humblement	(Binchois)			181	117	*Tit* 5
	64	Adieu m'amour	(Binchois)			192		*PC* 59
61'	65	Ave regina celorum	(Dufay)	225		129	138	*Ven* 15
	66	Je ne suy plus	(Dufay)			107	118	*PR* 194
62	67	Ne me vueillies	(A. de Lantins)			84		
	68	Bien viengnant						*Esc* 34
62'	69	Con lagrime						*P* 74
63	70	Fugir non poso			77			
63'	71	Imera dat hodierno	(Grossin)	203	71	96	1481	
	72	Espoir m'est venu	(J. Vide)			98		
64	73	Amours servir	(A. de Lantins)			108		
	74	Bon jour bon mois	(Dufay)			85		*PC* 53
64'	75	Adieu, adieu, mon joyeux	(Binchois)			120		*Esc* 28 *RU*$_2$ 3
	76	Esclave a dueil	(A. de Lantins)			118		
65	77	Rendre me vieng	(Binchois)			163		
	78	Tota pulchra	(A. de Lantins)	202	53	80		*Str* 23

Zu dieser Gruppe gehört auch der dritte, ebenfalls in Italien entstandene Teil von *PR* (fol. 89'–118') mit einem italienischen und 34 französischen, auf sechs Linien notierten weltlichen Stücken, unter denen noch ein altes Rondeau aus dem 14. Jahrhundert (*PR* 214 = *Bern* 5) begegnet, textlich wie musikalisch eine hervorragend wertvolle Überlieferung[1]), sowie ein weiteres, noch nicht benutztes Fragment in London, Brit. Mus. Cotton Titus A XXVI (*Tit*), sechs Blätter einer italienischen Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts mit sieben fünflinigen Systemen und sorgfältiger schwarzer Notation; die Brevis ist meist in eine entsprechende Zahl von Semibreven aufgelöst[2]). Das Doppelblatt f. 4/5 und f. 3, dessen ursprüngliche Stellung unbekannt ist, enthalten: 1. f. 3' *Jour a jour la vie* = *FP* 136 *PR* 136 (4st.), *P* 178 (2st.), *Str* 72, hier 3st. mit neuem Kontratenor; 2. f. 4 (2st.) *Qu'en puis je mais;* 3. f. 4'/5 (3st.) *Une fois avant que mourir;* 4. f. 5 eine weiß nachgetragene Tenorstimme „Tenor d'una ballatina franceise"; 5. f. 5' (3st.) *Je me recommande humblement* = *O* 181, *Tr* 117 Binchois (DTÖ 11.1,71), *PC* 63 (nur Tenor); f. 6–8 enthalten vereinzelte nachgetragene Stimmen in weißer Notation, darunter mehrere zu Dunstable's *Puisque m'amour* (*Esc* 5, *Tr* 248 = DTÖ 7,254, Text auch Stockholm frç. 53 Nr. 103). Auch in *Tit* ist also noch ein beliebtes Rondeau des 14. Jahrhunderts neben einem solchen von Binchois überliefert. Die weiteren weltlichen Sammlungen dieser Zeit gehören in einen

---

[1]) Verzeichnis in leider unübersichtlicher Form bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 261–67; „Jolis joyeulx" (f. 115') und „Or tost" (f. 116) bilden zusammen ein dreistimmiges Stück (Mitteilung von Fräulein Thibault), so daß von 185 bis 219 zu numerieren ist.

[2]) Hughes-Hughes, Cat. 2, 120 und 465. Photographien der Handschrift stellte mir Herr Prof. Gurlitt freundlichst zur Verfügung.

anderen Zusammenhang, der zuvor eine Besprechung der großen Meß- und Motettenhandschriften erfordert.[1])

Die Überlieferung des geistlichen und weltlichen Repertoirs bleibt in den zentralen Quellen auch der Dufay-Epoche meist getrennt; die Haupthandschrift, Bologna, Liceo musicale 37 (*BL*), enthält 21 kleine weltliche Werke (darunter zwei italienische) nur als Nachträge. A. W. Ambros entdeckte und benutzte als erster diesen aus Piacenza stammenden großen Kodex, der seitdem viel zitiert, jedoch mehr berühmt als bekannt ist[2]). Die vorhandenen Beschreibungen geben kein zureichendes Bild; Gaspari ordnet den Inhalt nach Autoren um und läßt über 50 anonyme Werke aus, auch seine sonstigen Angaben sind unvollständig[3]), bei Berwin-Hirschfeld findet sich nur ein sehr dürftiges Verzeichnis der zweiten Hälfte[4]). Da die vollständige Aufzählung und Konkordanz der 326 Stücke und ebenso des schon bekannten Inhalts der großen Sammlungen *BU*, *Mod*, *O*, *Esc* in diesem Rahmen nicht angebracht erscheint, sei eine Repertoiruntersuchung der Dufay-Epoche für eine Spezialstudie zurückgestellt und hier die Überlieferung nur in ihren Grundzügen skizziert[5]). *BL* ordnet seinen Inhalt in drei Abteilungen, die mit Nachträgen und Einschüben durchsetzt sind. Im Gegensatz zur Ordnung des 14. Jahrhunderts stehen, wie zum erstenmal schon in *TuB*, die Meßstücke am Anfang (f. 1—170 und Nachträge bis f. 190). Unter ihnen — — also vor den Messensammlungen der jüngeren Trienter Gruppe — finden sich acht vollständige Ordinarien (zwei ohne Kyrie), darunter das St. Jakobsoffizium mit vier Propriumstücken von Dufay[6]), eine weitere Messe von Dufay (f. 8′—15), eine von A. de Lantins (f. 149′—154) und eine von Joh. von Limburg (f. 138′—143); fast alle übrigen Sätze sind zu kleineren Gruppen

[1]) Fr. Novati veröffentlichte (Romania 27, 1898, 139 f.) vier sonst unbekannte „poesie musicali francesi“ aus einem 1416 geschriebenen Kodex der Bibl. Bertoliana, Vicenza, ohne Angabe der Signatur und Foliozahl. Ob es sich um Schutzblätter aus einer Musikhandschrift oder (wahrscheinlicher) um eine verstreute Aufzeichnung handelt, muß vorläufig offen bleiben. — Nur kurz seien hier die peripheren Quellen erwähnt: zwei polnische Sammlungen übernehmen italienische Meßkompositionen der Epoche unmittelbar vor Dufay's Auftreten; St. Petersburg F. I. Nr. 378 (*StP*) enthält Werke von Zacharias (vgl. Ludwig, AfM 5,219 A.), und Warschau, Bibl. Krasinski ms. 52 *(Kras)* solche von Ciconia, Egardus, Zacharia, Grossin u.a. (vgl. Wolf, Hdb. d. Notationskunde 1,353 und Mus. Schriftt. 5; nach einer Kopie eines Teils der Handschrift im Besitz Prof. Ludwigs liegen mindestens vier Stücke aus *BL* und ein neues *Patrem* von Ciconia vor.) Das Buxheimer Orgelbuch (München, St.-Bibl. mus. 3725, *MüN*) weist zahlreiche Beziehungen zu den franko-italienischen Quellen der Dufay-Zeit, zum Kodex *Esc* und dem späteren burgundischen Repertoir, und zu den deutschen Handschriften seit *Str* auf (vgl. MfM 19 u. 20 und neuerdings H. Schnoor, Leipz. Diss. 1919; ein Auszug daraus ZfM 3,1921).

[2]) Zu den bei Wolf, Mensuralnotation 1, 197 genannten Arbeiten kommt noch L. Torchi, Riv. mus. it. 13, 1906, S. 486—97 hinzu.

[3]) Sein Verzeichnis bei G. Lisio, Una stanza del Petrarca mus. dal Dufay, 1893 und im Catalogo della B. del Lic. mus. di B. 4, 1905, S. 239—45.

[4]) Fachkatal. Italien, Internat. Ausst. f. Musik- und Theaterwesen, Wien 1892, S. 27—32.

[5]) Bei den Konkordanzangaben beziehen sich die Nummern, wie stets, auf die durchlaufende Zählung der Stücke; die alte Numerierung in *BL* ist ebenso wie die Folierung unvollständig und unbrauchbar. Anfangsverzeichnisse von *BL* und *ModB*, die mir Herr Prof. Ludwig liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte, waren mir bei Untersuchung der umfangreichen Handschriften von besonderem Wert.

[6]) Vgl. dazu Haberl in VfM. I, 477 (= Bausteine 1, 81).

meist von je einem Gloria und Credo, nur selten zu gleichartigen Folgen vereinigt. Die zweite, etwas kleinere Abteilung bilden die Motetten (f. 190′—286). Während in den Meßstücken der Balladenstil überwiegt, durchdringen sich in den Motetten die gesamten formalen und technischen Überlieferungen des 14. Jahrhunderts fast gleichmäßig. Als die drei Haupttypen heben sich heraus: 1. die isorhythmische Doppelmotette französischen Stils mit zwei verschiedenen, öfter auch schon zwei gleichen Texten in den Oberstimmen[1]; 2. die imitierende Doppelmotette italienischen Stils mit zwei gleichen, seltener zwei verschiedenen Oberstimmentexten, die frei behandelte Imitation spielt zwischen den beiden Textstimmen über einem zwei- oder einstimmigen Begleitfundament[2]; 3. die Balladenmotette mit einer Text- und zwei instrumentalen Begleitstimmen. Hier läßt sich wieder ein englischer Typus absondern, der die Oberstimme in weitgestreckten, oft sehr melismenreichen Linien über einer stark ligierten Begleitung zu führen und kontrastierende Duos einzuschieben liebt[3], sodann ein französischer, für den übersichtlicher Gruppenaufbau der Melodien, z. T. mit instrumentalen Zwischenspielen[4], und schließlich ein italienischer, für den die Durchsetzung des vokal-instrumentalen Stimmenkomplexes mit kleinen Imitationen charakteristisch zu sein scheint[5]. Ob im Diskant eine fremde Melodie verarbeitet ist, bleibe dabei vorläufig außer acht. Diese Haupttypen vermischen sich in mannigfacher Weise. Von geringerer Bedeutung ist daneben der Konduktus, dessen taktisch-syllabische Form (obwohl auch bei Engländern verwandt) kurz als die italienische[6] von der echt vokalen, gern in langen Tönen sich aussingenden englischen abgehoben sei[7]. Zu den neugedichteten metrischen Texten der Motette des 14. Jahrhunderts beginnen jetzt prosaische (Marien-Antiphonen und Hohelied-Texte), zu den lateinischen vereinzelt auch italienische zu treten, während französische nicht mehr vorkommen. Ein einheitliches Motettenkriterium ist also für dieses Repertoir kaum zu finden, dagegen scheiden die guten Handschriften (*BL*, *ModB*) scharf zwischen Motetten und den dreistimmigen fauxbourdonartigen Hymnen und Magnifikats, die in *BL* die dritte und kleinste Abteilung (f. 286 bis Schluß) bilden.

Im Aufbau eng mit *BL* verwandt war ein Kodex, dessen Überbleibsel in München mus. 3223 (*Mü L*) vorliegen. Zu Wolfs Beschreibung[8] sei hier nur folgendes hinzugefügt: bei f. 2, dessen ursprüngliche Lage nicht genauer bekannt ist (jedenfalls gehörte es zur 1. Abteilung der Handschrift), wurde beim Binden

[1] Da diese Typen im ganzen Repertoir der Zeit vorkommen, seien die Beispiele aus bequem zugänglichen Veröffentlichungen gewählt. Vgl. hierzu Denkm. d. Tonk. in Österreich. 7, 203 und 27. 1, 30.

[2] Für den reinen, gerade in *BL* häufigen Typus ist noch kein Beispiel veröffentlicht. Vgl. die von Franzosen stammenden Stücke Denkm. d. Tonk. in Österreich VII, 95, 97, 221.

[3] Denkm. d. Tonk. in Österreich VII, 94, 183, 187, 191 usw.

[4] Ib. S. 102, 208.

[5] Ib. S. 213, 215.

[6] Denkm. d. Tonk. in Österreich VII, 190; Wolf, G. d. M.-Not. 2 u. 3, Nr. 35 (mit einer textlosen Stimme) und 36.

[7] SIMG 2, 378.

[8] Geschichte der Mensuralnotation 1, 189f.; vgl. auch J. J. Maier, Die mus. Handschriften usw. Nr. 87.

Recto und Verso vertauscht. Nr. 5 (f. 2′) ist der Kontratenor zum *Et in terra* des Frater Antonius de Civitate (= *BL* 65, *Str* 183), Nr. 7 (f. 2) gehört zum *Patrem* von A. de Lantins (*BL* 139, *BU* 28, *O* 134), ist also hier wie in *BU* aus dem Zusammenhang der Lantins-Messe herausgenommen, in dem es *BL* und *O* überliefern. Auch f. 3 ist falsch gebunden: Das jetzige Verso enthält einen Teil des Kontratenors von Dunstable's 4st. *Veni creator* (*OH* 63, *Mod* 108, *Tr* 1537), das Recto Reste von Triplum und Tenor der zweiten Hälfte[1]). Der Kontratenor f. 4 (früher f. 102) sowie die Fortsetzung der Oberstimme f. 4′ stammen aus Dunstable's *Regina celi letare* (*BL* 280, Early Engl. harmony 1, 1897, Taf. 55/56); *O quam mirabilis* (f. 5, früher 105) ist von Joh. de Sarto (*BL* 276, *O* 9, *Tr* 1528, Denkm. d. Tonkunst in Österreich 7, 215), das letzte Stück von Dufay (Nr. 13) ebenso wie Nr. 3 von Christophorus de Feltro unvollständig[2]). In *Mü L* waren also die beiden ersten Abteilungen von *BL* in derselben Folge vertreten. Die bekannte Handschrift Bologna Bibl. Univ. 2216 (*BU*)[3]) fügt ihnen (I: f. 1—28, II: f. 28′—45) nur ein Magnifikat und als letzten Teil eine Sammlung italienischer und französischer Stücke in den kleinen weltlichen Formen hinzu. Als vierte, aber kleinere und mit italienischen geistlichen Werken durchsetzte Meß- und Motettensammlung schließt sich der durch Ludwig zuerst bekanntgewordene Kodex Venedig, Bibl. Marc. IX, 145 (*Ven*) dieser Gruppe an[4]). *Ven* ist eine gesangbuchartige Laudenhandschrift von sehr kleinem Format (10 × 6,5 cm, Pergament); den Anfang bildet eine geschlossene Musikabteilung (f. 1—41), dann folgen Laudentexte mit einigen, meist italienischen geistlichen Musikeinlagen. Es folgen hier in Kürze nur die Stücke des ersten Teiles; auf der Seite stehen fünf Systeme, die Notation ist schwarz-rot (s. S. 237).

In den bisher besprochenen Handschriften ist die Zahl der nachweisbar englischen Werke so gering (*BL*: 14 von 326, *BU*: 4 von 88 mehrstimm. Sätzen, *Mü L* nicht zu beurteilen), daß der Kodex Modena, Bibl. Est. lat. 471 (*Mod B*), der einzige, der eine große englische Motettensammlung enthält, für sich steht. Da sein Inhalt — freilich nur aus einem äußerst dürftigen Verzeichnis[5]) — bekannt ist, sei auch hier eine ausführliche Untersuchung zurückgestellt. Der ursprüngliche Bestand von *Mod B* gliedert sich in zwei Abteilungen, in

[1]) *Mü L* überliefert zum Tenor noch eine Auflösung „ad longum" in halben Werten. Daraus ergibt sich, daß die zugesetzte Pause Denkm. d. Tonk. in Österreich 7, 203, „. . turum | visita . ." und „. . superna | gratia . ." überall zu streichen ist. Es liegt modus maior perfectus vor, wie Gafur, Practica musice 1496 l. 2, c. 7 ausdrücklich bezeugt und alle vier Handschriften überliefern.

[2]) Bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 2 u. 3, Nr. 36, fehlt also der Schluß und zu S. 89 (Bd. 3) der Kontratenor, ebenso in Nr. 71 der Kontratenor überall (außer in den Duos) und der ganze letzte Teil.

[3]) Verzeichnis bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 199—208; dazu Ludwig, SIMG 6, 618f. Ich behalte hier Wolfs Zählung bei.

[4]) SIMG 4, 21f.; vgl. Wolf, Handbuch d. Notationskunde 1, 317 und 353. Eine kurze Beschreibung bei A. Moschetti, I codici marciani conten. laude di Jacop. da Todi, Venedig 1888, S. 74f. Eine Kopie der von mir nicht eingesehenen Handschrift stellte mir Herr Prof. Ludwig freundlichst zur Verfügung. Originalnotierung und Übertragung von *Ven* 14 bei Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 317ff.

[5]) Catalogo delle opere mus. etc. 8 (1916), S. 15—17. Bei Haberl, VfM. I, 494 (Bausteine 1, 98) scheint *Mod B* mit *Mod* (*A*) zusammengeworfen zu sein. Eine kurze Notiz bei Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 454. Vgl. S. 234 A. 5.

Nummer	Folio	(*Ven*)	Verfasser	Stimmenzahl	*BL*	*BU*	*O*	*Tr*
1	1	Verbum caro factum est		3				
2	1′—3	Kyrie, Tropus Salvator noster	(Dufay)	3	9	7		
3	3′—5	Et in terra¹)	(Dufay)	2	10			{ 931 {1482
4	5′—9	Patrem omnipotentem²)		2				
5	9′—11	Sanctus	(Dufay)	2	14			
6	11′—12	Agnus Dei	(Dufay)	2	15			
7	12′—15	Et in terra, Tropus Jesu audi nos gementes³)		2				
8	15′—19	Et in terra, Tropus Gloria jubilatio⁴)	(Hubert. de Salinis)	3	54			
9	19′—22	Patrem omnipotentem		2				
10	22′—25	Patrem omnipotentem⁵)	(Dufay)	2		27		
11	25′—27	Sancta Maria regina celorum		3				
12	27′—28	Vergene madre pia		2				
13		Qui nos fecit ex nihilo		2				
14	28′—29	Ave mater o Maria⁶)		3				
15	29′—30	Ave regina celorum⁷)	(Dufay)	3	225		129	138
16	30′—31	Madre che festi colui chi te fece		2				
17	31′—32	A leando gli occhi viddi nel oriente		2				
18	32′—33	Miserere mei a te pur grido		2				
19	33′—34	Se gram per gran render mi convieni		2				
20	34′—35	Misericordia altissimo Dio		2				
21	35	O crux fructus salvificus		2				
22	35′—36	Ohne Text		2				
23		Benedicamus Domino		2				
24	36′—37	O Francisce pater pie		2				
25	37′—38	<U>t queant lapxis (!)⁸)	Binchoys	3				
26	38—38′	<T>ibi Christe splendor patris⁹)	Benoyt	3				
27	38′—39	<Q>uem terra, pontus, ethera	Binchoys	3				
28	39′—41	<V>ergene bella, gratiosa e pura		3				

die später einige Nachträge eingefügt wurden. Am Anfang steht eine aus 37 (dazu 5 + 18 Nachträgen) bestehende, mit der dritten Abteilung von *BL* nahe verwandte Hymnen- und Magnifikatsammlung. Mit Nr. 61 beginnen die Motetten („hic incipiunt motetti" steht im alten Index), deren zweiter Teil (mit Nr. 83 beginnend, von einer anderen Hand geschrieben) 52 Werke ausschließlich englischer Komponisten vereinigt. Die Doppelmotette italienischen Stils tritt hier sehr stark zurück, es herrscht fast ausschließlich die isorhythmische Doppel- und die eintextige Balladenmotette. Die meisten Beziehungen ergeben sich zu *Tr 87* und *92*. Eine mit *Mod B* nahe verwandte etwas spätere Sammlung ist die von Wolf benutzte, aber noch nicht beschrie

¹) Nr. 3, 5 und 6 sind in *BL* (und *Tr*) 3stimmig.
²) In *BL* hat diese Messe von Dufay ein anderes *Patrem*.
³) Vgl. SIMG 4, 22.
⁴) Auf Beilegung des Schismas 1417, vgl. SIMG 4, 22. In *BL* folgt ein *Patrem* desselben Komponisten.
⁵) *BU* 3stimmig.
⁶) Herausgegeben von Wolf, Hdb. d. N.-K. 1, 317; = Wolkenstein (DTÖ 9.1) Nr. 116 mit anderem Kontratenor.
⁷) *PC* 65 überliefert den Tenor allein.
⁸) Tenor Faulxbordon (Antiph. Vat. App. 24).
⁹) Tenor Faulxbordon (Antiph. Vat. [215]).

Nummer	Folio	(MF)	Verfasser	Stimmenzahl	BL	Mod B	Tr	Sonstige Hss.
1	1′–4	In exitu Israel de Egypto[1])	(Binchois)	(3)		28		
2	4′–5	Lucis creator optime	A. Janue	3				
3		Sante Petre, ora pro nobis		3				
4	5′–6	Christe redemptor omnium	A. Janue	3				
5		Veni creator spiritus	Dufay	3	299	11	1389	
6	6′–7	Pange lingua gloriosi		3				
6a		Jesu corona virginum	A. Janue	(3)				= Nr. 18
7	7′	Ut queant lapsis (!)	A. Jan.	(3)				
8	8	Ut queant lapsis		3				
9	8′	(Ut queant laxis)		3				
10	9	Ave maris stella[2])	Dumstaple	3				
11	9′–10	Ave maris stella		3			379	
12	10′	Quem terra, pontus	A. Jan.	3				
13	11	Exultet celum	Dufay	(3)	311	21		
14	11′	Deus tuorum militum	A. Janue	3				
15	12	Sanctorum meritis		3				
16	12′	Iste confessor	A. Janue	(3)				
17		Iste confessor	Jo. de Quadris	3				
18	13	Jesu corona virginum	Anto. Janue	(3)				= Nr. 6a
19	13′–15	Magnificat	(Dufay)	3		33		*BU* 73: Binchois[3])
20	15′–17′	Magnificat	(Binchois)	3		36		
21	17′–21	Magnificat	(Dufay)	3	161	37	1378	*RP*[4]) fol. 207
22	21–22	Magnificat	(Dufay)	3		38	1371	*RP* fol. 211
23	22′–24	Angelorum esca nutrivisti		3				
24	24′–27	Ave regina celorum (m. 2st. Tropus)		3				
25	27′–29	Ave regina celorum	(Dunstable)	3		104	1449	
26	29′–30	Ave regina celorum[5])		3			{1013 1086	
27	30′–32	Ave regina celorum		4				
28	32′–34	Anima mea liquefacta est	(Leonel)	3		119		*BU* 69
29	34′–35	Gloriose virginis Marie	Leonel	4		78		
30	35′–37	Gaude Maria virgo		3				
31	37′–42	Salve regina (mit 2st. Tropus)		3			{1025 1026	
32	42′–44	Sicut malus inter ligna		3				
33	44′–47	Regina celi letare	(Dunstable)	3	280			*MüL* 9
34	47′–49	Verbum caro factum est	p. b. s... (?)	3				
35	49	Crucifixum in carne laudemus		3				
36	49′–50	Gloria laus et honor	p. Anto. Jan.	3				
37	50′–51	Redemptor summe[6])	p. Anto. Jan.	3				
38	51′	Crucifixum in carne laudemus[6])		3				

[1]) (3) bedeutet, daß die Fauxbourdon-Mittelstimme nicht notiert ist. Bei den Hymnen beginnt die mehrstimmige Komposition gewöhnlich mit der zweiten Strophe, ich gebe den (meist übergeschriebenen) Anfang.

[2]) Herausg. v. Wolf, Hdb. d. N.-K. 1, 382.

[3]) In *BU* ist der Autorname nachgetragen.

[4]) Rom, Archivio di S. Pietro B 80.

[5]) Diese sehr verbreitete Motette findet sich außer in den DTÖ 7, 63 zu Nr. 1013 genannten Handschriften noch in Wolfenbüttel, extravag. 287 f. 1; Paris, Ms. de Laborde f. 1; *MüN* 159, 160, 258 und im Speciálník-Kodex (Königgrätz) f. 1 6 b.

[6]) Nr. 37 u. 38 3stimmig und Fauxbourdon.

Nummer	Folio	*(FM)*	Verfasser	Stimmenzahl	*BL*	*Mod*	*Tr*	Sonstige Hss.
39	52–53	Magnificat		3			1042 1380	
40	52′–53	Magnificat		3				
41	53′–54′	Tota pulchra es		3				
42	55	(Hostis Herodes impie)		3				
43	55′–56	Magnificat		3				
44	56′	Propter nimiam caritatem	(Dufay)	(3)		56		
45	57	Videndes (!) stellam magi		3				
46	57′–58	Magnificat	p. A. Jan.	3				
47	58′–59	Magnificat		3				
48	59′	Verbum caro factum est		4				
49	60	Verbum caro factum est[1])		3				
50	60′–61	(O. Text, anscheinend ein Doppelkanon)		(4)				

bene Handschrift Florenz, Bibl. Naz. Magliab. XIX. 112 bis (*FM*)[2]), ein Papierkodex von 80 Blättern in acht Quinionen, mit acht Systemen auf der Seite und weißer Notation, wie auch *Mod B*. Das Korpus ist von einer Hand ohne besondere Sorgfalt geschrieben, als Initialen dienen schwarze Majuskeln, der Spiegel mißt 21,1 × 13,3 bei einem Format von 28,6 × 20,3, die Beschreibung ist meist doppelseitig (s. S. 238).

Die folgenden Blätter bis f. 80 sind liniiert, aber leer geblieben. Wie die Beziehungen zu *Tr 90* und anderen jüngeren Quellen zeigen, ist *FM* eine der letzten italienischen Dufay-Handschriften, im Repertoir etwa gleichaltrig mit *Tr 90*. Die Hymnen und Magnifikats aus *Mod B* sind noch gut vertreten, die Motetten dagegen viel schwächer; Doppelmotetten mit verschiedenen Texten kommen überhaupt nicht mehr vor. Immerhin läßt *FM* noch die Repertoiranordnung der Epoche erkennen, während für die großen, wegen ihres Umfanges sehr wichtigen Handschriften *O* und *Tr 87* und *92* charakteristisch ist, daß sie nicht als geschlossene Sammlungen planmäßig aufgebaut, sondern faszikelweise entstanden und später vereinigt worden sind[3]). Der Inhalt ist

[1]) Nr. 49 und 50 Zusätze von späterer Hand.

[2]) Handbuch der Notationskunde 1, 382 und 449. Die Signatur ist XIX. 112 bis.

[3]) Über die Faszikel von *Tr 87/92* und ihre ursprüngliche Folge vgl. Denkm. der Tonkunst in Österreich 7, XIII f. Daß *Tr 88–91* an einem anderen Ort oder unter anderen Bedingungen entstanden sind als *Tr 87/92*, bestätigt auch der Repertoiraufbau; vgl. R. Wolkan, Die Heimat der Trienter Musikhandschriften, Beihefte der Denkm. d. Tonkunst in Österreich 8, 1921, S. 5–8. Es mögen hier nur die im themat. Katalog fehlenden Konkordanzen zu den besprochenen Handschriften folgen: *Tr* 31 = *BL* 71 Jo. Ciconia, 38 = 105, 61 = *Esc* 15 Binchois, 65 = *Esc* 32, 68 = *BL* 98 (Kontrat. anders), 104 = 1051 = *Mod B* 134 Dunstaple, 110 = *BU* 94 (ohne Kontrat.), 115 = *Esc* 9, 117 = = *Tit* 5, 131 = *OS* 6, 138 = *Ven* 15 (*PC* 65 Tenor), 148 = *Apt* 24 und *Ca 32*, 7 (beide mit and. Mittelst.), 149 = *BL* 84 Zacar du vilage, 152 = *Esc* 16 (*BU* anon.), 155 = 937 (and. Kontrat.), 163 = *BU* 99 (ohne Kontrat.), 248 = *Esc* 5 Jo. Dunstaple und *Tit* 6 ff. (ohne Obst.), 345 = *Esc* 37, 379 = *FM* 11, 781 = *BL* 307 Dufay, 863 = *BU* 24 Binchois, 871 = 892 (a. Ten.), 918 = *BL* 67 H. d. Lantins, 931 = *Ven* 3, 1048 = *Mod B* 131 Dunstaple, 1049 = *OH* 64 Forest, 1050 = *Mod B* 122 Polumier und *OS* 50, 1052 = *Mod B* 95 Forest, 1093 = *BL* 325 Feragut, 1371 = *FM* 22, 1378 = *FM* 21, 1387 = *BU* 67, 1389 = *BL* 299 Dufay und *FM* 5 Dufay, 1428 = *Ca 32*, 5, 1433 = *BL* 147 Anglicanum Patrem, 1449

nicht geordnet, sondern so eingetragen, wie er dem Schreiber zur Verfügung stand. Da beide Sammlungen aus Oberitalien, also aus der Nähe der musikalischen Zentren stammen, vermischen sie entfernt liegende Bestandteile noch nicht so bunt, wie es in sonstigen peripheren Quellen vorkommt; die einzelnen Faszikel von *O* lassen sich sogar chronologisch ordnen. Die Handschrift Oxford, Bodl. Can. misc. 213(*O*), durch J. Stainer's Publikation wohlbekannt[1]), besteht aus zehn Papierfaszikeln, die später in falscher Ordnung zusammengebunden wurden. Da die Reihenfolge und Anlage der Handschrift aus Stainers leider alphabetisch umgeordnetem Verzeichnis nicht ohne weiteres ersichtlich ist, möge hier nur eine kurze allgemeine Charakteristik folgen. Die Faszikel 5—8 (f. 81—126) bilden den ältesten Bestandteil, in dem Dufay und Binchois nur mit vereinzelten, stilistisch sehr frühen Werken vertreten sind, dagegen findet man Beziehungen zu den älteren Handschriften *Ch*, *Mod*, *Parma*. Die meisten Stücke sind hier singulär, was mit der schon früher hervorgehobenen schlechten Überlieferung der Zeit gerade vor Dufay's Auftreten zusammenstimmt. Faszikel 9, 10 und 1 (f. 127—140, 1—16) vereinigen eine Reihe von Motetten im französischen, italienischen und Balladenstil mit Ordinariumsätzen und eingestreuten weltlichen Stücken. Für den zweiten Faszikel (f. 17—34) sind die zahlreichen Chansons mit mehreren Textstimmen charakteristisch, die im dritten und vierten immer mehr zurücktreten: die Entwicklung des weltlichen Liedes dieser Epoche verläuft nicht in der Richtung auf allgemeine Vokalisierung, wie man zunächst annehmen könnte, sondern umgekehrt auf schärfste Ausprägung des begleiteten Sologesanges. Die klassische Höhe der Chansonkunst auf italienischem Boden ist im vierten Faszikel (f. 57—80) überliefert; während in den älteren ebenso wie in *PC*, *PR III* und den vorherliegenden Quellen das tempus imperfectum mit prolatio maior, jene schwebende Mischung von $^6/_8$ und $^3/_4$ Takt zuerst fast allein herrscht, dann langsam zurücktritt, überwiegt hier bei weitem eine straffe Gruppenrhythmik, die Notierung zeigt wieder den eindeutigen Tripeltakt des tempus perfectum mit Bewegung in Semibreven wie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Erst in diesem jüngsten Faszikel von *O* finden sich auch in größerem Umfang Beziehungen zu der burgundischen Handschrift *Esc*.

= *ModB* 104 Dunstaple, 1467 = *Esc* 38, 1468 = *Str* 83 Binchois und *Esc* 26 (2st.), 1469 = *Esc* 27, 1491 = *OS* 5, 1493 = *BL* 295 Dufay, 1528 = *MüL* 11, 1537 = *OH* 63 und *MüL* 8, 1582 = *ModB* 24 Dufay, 1042 = *FM* 39, 1423 = *BL* 317 Dufay (a. Ten.), 1424 = *BL* 326.

Nachtrag: Wie der soeben erschienene themat. Katalog zu *Tr 93* (DTÖ 31, 1924, S. VII—X) zeigt, liegen auch in dieser jüngst entdeckten Handschrift noch Beziehungen zum franko-italienischen Repertoir vor; *Tr 90* und *93* bilden somit nach ihrem Repertoir die mittlere Gruppe der Trienter Kodizes. Nr. 1672 = *BU* 67 und *Tr* 1387 Dufay (als Fauxb.), 1683 = 890, 1698 (1704) = 1488 (?), 1823 = 1389 usw. und *FM* 5 Dufay, 1824 = 857, 1829 = 1049 usw. und *OH* 64 Forest, 1842 = 575 usw., 1798 steht außer *EscB* f. 40' auch in *PC* f. 21 (ohne Sup.), Pavia 362 f. 47', Wolfenbüttel extravag. 287 f. 36 und Paris f. fr. 15123 f. 39', 1851 gehört zu 1850 ⟨*Ma maistresse*⟩ = Wolfenbüttel extrav. 287 f. 27' und *PC* f. 42' (nur Sup.), von Tinctoris (C. S. 4, 152) als Werk Okeghems zitiert. — Auf die burgundische Überlieferung in weißer Notation, die in den obigen Konkordanzen nur ausnahmsweise herangezogen wurde, komme ich in anderem Zusammenhang zurück.

[1]) Dufay and his Contemporaries, 1898.

Die zentralen französischen Quellen der Dufay-Epoche stehen an Zahl und Umfang hinter den italienischen zurück. Erhalten sind drei, die Chansonssammlungen *Esc* und *MüM*, und die beiden zusammengehörigen Meßhandschriften *Ca 6* und *11*; sie sind jedoch von besonderem Wert, da sie aus der Umgebung Dufay's und Binchois' stammen dürften. Das Fragment München mus. 3192 (*MüM*), seit H. Riemanns Veröffentlichung bekannt, weist durch Schrift und Ausstattung (stark gebrochene gotische Minuskel des 15. Jahrhunderts, blau-rote Illuminierung) zweifellos nach Frankreich[1]). Erhalten sind die beiden inneren Doppelblätter eines Quaternio (der zweiten Lage der Handschrift) und die beiden äußeren des unmittelbar folgenden. Die Pergamenthandschrift maß ursprünglich etwa 25 × 17,5 cm (der untere Rand ist beschnitten). Nr. 1—8 sind Rondeaux, dann folgen nach einer Lücke drei Balladen, sämtlich in einer Nebenform der Ballade des 14. Jahrhunderts gehalten: der „clos" des Stollenpaares wird zum Schluß wiederholt, so daß die Komposition nicht auf dreimaligen Refrain zugespitzt, sondern schon mit einer Strophe in sich abgerundet ist; auch der ursprüngliche Abgesang zeigt Neigung, sich zu einem Stollenpaar zu schließen[2]). *MüM* war also nach Formen geordnet; da auch die musikalische Überlieferung ausgezeichnet ist, liegt hier eine Quelle ersten Ranges für Binchois vor. Von den elf Stücken stehen sieben auch in *Esc*, fünf in RU_2, kein einziges in den italienischen Handschriften *O*, *PR III*, *PC* usw., nur eins in *Tr*, so daß sich die französische Gruppe deutlich abhebt[3]). — Der Kodex Escorial V. III. 24 (*Esc*), musikalisch zuerst von P. Aubry (freilich unzulänglich) beschrieben[4]), enthält zwei Sammlungen. Die ursprüngliche ist auf sechslinigen Systemen, von denen je drei senkrecht über eine Seite laufen (so daß die Handschrift zum Lesen in rechtem Winkel gedreht werden muß), in alphabetischer Folge von A bis O angelegt. Die Schrift weist wiederum nach Frankreich, die mittelniederländischen Stücke Nr. 31 („Al eerbaerheit") und 55 („Ope es in minen")[5]) in die Nähe von Flandern. Ein zweiter Schreiber fügte dann auf fünflinigen Systemen (vier senkrecht auf der Seite) ebenfalls in schwarz-roter Notation Nr. 1—25, 29 und 56—62 hinzu. Der ursprüngliche Quaternio f. (40)—(47) ist falsch gebunden (Ober- und Unterkante vertauscht) und dabei f. (47) verlorengegangen, so daß die Unterstimmen zu Nr. 40 (f. 40') und die Oberstimme

---

1) H. Riemann, Sechs bisher nicht gedruckte dreist. Chans. von G. Binchois, 1892; Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 193f.

2) Vgl. „Deul angoisseux", Denkm. d. Tonk. in Österreich 7, 242 und Droz-Thibault, Poètes et mus. 25, T. 12—21 = 43—52, der Anfang des Abgesanges T. 22f. = 41f.

3) Konkordanz zu *MüM*: 1 = RU_2 16 und *Esc* 53; 2 = RU_2 13 u. *Esc*. 7; 4 = RU_2 7 (Pavia 362 f. 31'; Berlin, Kupferstichkabinett 78 C 28 f. 7' ohne Text; Stockholm frç. 53 Nr. 102 nur Text); 5 = *Esc* 30; 6 = *Esc* 10 (Depuis le congie); 7 = *Esc* 11; 8 = RU_2 14 und *Esc* 3 (*Esc B* f. 25'); 11 = RU_2 4, *Esc* 37 (*Tr* 345, *EscB* f. 15').

4) SIMG 8, 517—20 = Iter hispanicum, 1908, 19ff.; vgl. Wolf, Handbuch der Notationskunde 1, 363 (Faks. von f. 1'/2; die Handschrift ist im rechten Winkel gedreht, der Falz läuft parallel zu den Systemen quer durch die Mitte). Die folgenden Angaben nach einer Photographie der Handschrift im Besitz des musikwissenschaftlichen Seminars in Freiburg, die mir Herr Prof. Gurlitt freundlichst zur Verfügung stellte.

5) Vgl. ZfM 7, 1924, 53f. Für die angewandte Zählung (1—62) ist zu berücksichtigen, daß f. 3' und 4 ein Stück bilden, ebenso f. 36'—38, und auf f. 47 die von Aubry nicht angegebenen textlosen Unterstimmen zu Nr. 47 (Jamais tant que je vous revoye) = *O* 10 Binchois und *PR* 193 stehen; f. 12' lies Craindre, f. 35' Cuid'on.

zu Nr. 47 (jetzt f. 47) fehlen; ursprüngliches f. (40) ist jetzt f. 46′, (41) = 45′ usw. bis f. (46′) = f. 40. Von den 62 Stücken sind bzw. waren vier zweistimmig (Nr. 4 mit zwei Texten, Nr. 26, 42, 46), alle übrigen dreistimmig mit einer Textstimme [1]). Sieben finden sich in *MüM*, sechs in *RU*$_2$, sieben in *Str*; von den italienischen Handschriften weisen nur die jüngsten zahlreichere Beziehungen zu *Esc* auf: *O* vierzehn (davon neun im vierten Faszikel) und *Tr* zehn. Dementsprechend überwiegt auch in der Notation bei weitem das taktmäßige tempus perfectum, so daß die Handschriften *Esc, MüM* und der vierte Faszikel von *O* (neben der weniger guten Aufzeichnung in *RU*$_2$ und *Tr 87/92*) den ausgeprägten Chansonstil der Epoche Dufay—Binchois am reichsten überliefern. Von den 27 Stücken, deren Komponist bekannt ist, gehören 18 Binchois an; die Vermutung liegt nahe, daß *Esc* ebenso wie die Binchoissammlung *MüM* am burgundischen Hof, wo sich der Komponist seit 1436 als Kaplan Philipps des Guten nachweisen läßt[2]), in den 1430er bis 50er Jahren entstanden ist. Eng verwandt mit *Esc* und *MüM* ist die kleine Sammlung Rom, Vat. Urb. lat. 1411 (*RU*$_2$)[3]), die zwar in Italien niedergeschrieben, aber weniger aus dem franko-italienischen als dem spezifisch burgundischen Repertoir gespeist ist. Da sie aus dem Besitz des Piero de' Medici stammt, der mit Dufay persönlich bekannt war und im Briefwechsel stand, bereitet diese Annahme keine Schwierigkeiten [4]).

An die Stätte von Dufay's späterem Wirken führen die beiden schon seit 1841 durch Coussemaker bekannten, aber noch nicht näher untersuchten Handschriften Cambrai 6 und 11 (*Ca 6* u. *11*)[5]). In diesen großen Pergamentkodizes (51 × 33,5 und 49,2 × 35) mit nur acht Systemen auf der Seite liegen die ersten wirklichen Chorbücher vor, deren Systemhöhe von 2,9 cm über das Durchschnittsmaß in den Solistenhandschriften hinausgeht (ähnlich ist nur noch *BU* mit zehn Systemen von 2 cm Höhe); unter den erhaltenen Quellen der Dufayzeit stehen sie jedoch vereinzelt. Sie enthalten in schwarzroter Notation und doppelseitiger Schreibung:

[1]) Aubry's „chansons à voix seule" a. a. O. 520ff. sind sämtlich zu streichen.

[2]) 1436 als 5. Kaplan Philipps des Guten, 1441 als 4., 1445 als 3., 1449 als 2., vgl. G. Doutrepont, La litt. franç. à la cour des Ducs de Bourgogne, Bibl. du XVe. s. 8, 1909, S. 211.

[3]) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 192; Codices urbinates lat. 3, 1921, S. 314; ein Faksimile bei Bannister, Mon. Vat. di pal. mus. 2, Taf. 130c.

[4]) Vgl. MfM. 17, 1885, S. 13f. Konkordanz zu *RU*$_2$: Nr. 3 = *Esc* 28, *O* 120 Binchois, *PC* 75 (Tenor); 4 = *MüM* 11 Binchois, *Esc* 37 (*Tr* 345, *Esc B* f. 15′); 5 = *PC* f. 46′ (unvollst.); 6 = *O* 113 und *Str* 128 Dufay (*Tr* 778 4st., Quart tiefer, Pavia 362 f. 65′, Wolfenbüttel extrav. 287 f. 40′); 7 = *MüM* 4 Binchois (vgl. S. 241 A. 3); 12 = *Str* 193 Binchois, *Esc* 45 (*Esc B* f. 19′); 13 = *MüM* 2 Binchois, *Esc* 7; 14 = *MüM* 8 Binchois (nur Sup.), *Esc* 3 (*Esc B* f. 25′); 15 = (*PC* f. 22′, *Esc B* f. 39′, Pavia f. 29′, Paris f. fr. 15123 f. 87′); 16 = *MüM* 1 (ohne Sup.), *Esc* 53; 17 = (*PC* f. 2′ nur Sup., *Esc B* f. 28′); 19 = *Tr* 575 usw.

[5]) Coussemaker, Not. s. les coll. mus. de . . Cambrai, Mém. Soc. d'émul. Cambrai 18, 1841, 37ff., 44f. (separat 1843, S. 93ff. und 100f.); Cat. Départ. 17, 1891, S. 2; Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1, 196. Ein Verzeichnis der Musikanfänge verdanke ich Herrn Prof. Ludwig, weitere Mitteilungen über die Handschriften Herrn Dr. A. Smijers. Die liturgische Handschrift Cambrai 32 (Kat. Nr. 29, *Ca 32*) mit mehrst. Hymnennachträgen sei hier (ebenfalls nach einem Anfangsverzeichnis Prof. Ludwigs) gleich angeschlossen. Nr. 3 und 4 bei Coussemaker 1841, S. 120 (1843, S. 64) sind zu streichen, da nicht mehrstimmig. Vor Nr. 1 gehört noch ein weiß notierter Fauxbourdon *Verbum supernum*, Nr. 2 (Couss. Nr. 1) = *Mod B* 6 Dufay, Nr. 5 (Couss. 6) = *Mod B* 8 Dufay (Quart höher) und *Tr* 1428, Nr. 7 (fehlt Couss.), *Iste confessor* (3st. schwarz) = *Apt* 24 und *Tr* 148 (beide mit anderer Mittelstimme).

Nummer	Folio	(Ca 6)	Stimmenzahl	Verfasser	Ca 11	BL	BU	O	Tr
1	1	Alleluja O Maria pia mater	1	(liturg.)	1				
2	1–1′	Salve decus puritatis[1])	1		2				
3	2	Kyrie	3	(Dufay)	3	150			
4	2′–4	Et in terra	4	(Dufay)	8	33			
5	4′–6	Kyrie	3	(Dufay)	4				{ 889 1510
6	5′–10	Patrem (Zum Amen Marientext)	4	(Dufay)	16	34	42		
7	10′–13	Et in terra	4	(Dufay)	10	107			{ 8 1375
8	12′–13	Kyrie (Nachtrag)	3		5				
9	13′–17	Patrem omnipotentem[2])	4	(Dufay)	17	108			{ 9 1377
10	17′–20	Et in terra	3	(Binchois)	9	120		1	1366
11	20′–24	Patrem omnipotentem	3	(Binchois)	18				1440
12	23′–24	Iam ter quaternis	3						
13	24′–27	Et in terra[3])	4		12				
14	27′–30	Patrem omnipotentem[4])	3		22				
15	30′	O quam glorifica luce	3						
16	31	O quam glorifica luce	3						
17	31′–33	Et in terra	3	(Dufay)	11	156			{ 10 487
18	33′–36	Patrem omnipotentem	3	(Joh. Franchois)	20	93		160	
19	36′	Kyrie	1	(liturg. ?[5])					
20	36′–37	Et in terra	1	(lit.)	15				
21	37–37′	Patrem omnipotentem[6])	1	(lit.)	23				
22	38–38′	Gaude summe summa parens[7])	1		26				

Von dreizehn Sätzen, deren Verfasser festzustellen ist, stammen sieben von Dufay, der auch den Kontratenor zu Nr. 13 hinzufügte, fünf von Binchois und einer von Joh. Franchois (von Gembloux); Beziehungen sind nur zu den franko-italienischen Hauptquellen nachweisbar. Es läßt sich daher mit Rücksicht auf die bekannten Daten aus Dufay's Leben – denn auf seine Anregung gehen die Sammlungen jedenfalls zurück – mit hoher Wahrscheinlichkeit schließen, daß Dufay diese Werke aus Italien nach Cambrai schickte oder selbst mitbrachte, und daß sie nicht später als zu Anfang seines dauernden Aufenthaltes in Cambrai, vielleicht in den 1440er Jahren niedergeschrieben sind[8]).

Die burgundischen Quellen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zeigen sämtlich, die italienischen zum überwiegenden Teil schwarz-rote oder schwarz-

[1]) Mensural im Longa-Brevis-Rhythmus.
[2]) Auch Tr 942, ohne Disc. 2.
[3]) „Contratenor du fay".
[4]) Mit 1 st. „Chorus".
[5]) Scheint eine unvollst. mehrst. Komposition.
[6]) Unvollständig, ein Blatt fehlt.
[7]) Prosa de B. Maria Virg.
[8]) Vgl. die Nachrichten über Musikaufzeichnungen in Cambrai bei Houdoy-Haberl, VfM I, 446 (Baust. 1, 50), die 1446 im Zusammenhang mit Dufay beginnen.

Nummer	Folio	(*Ca II*)	Stimmenzahl	Verfasser	*BL*	*O*	*Tr*	*Ca II* Nr.	= *Ca 6* Nr.
6	4′–5	Kyrie	3					1	1
7	5′–6	Kyrie	4					2	2
.	.	.						3	3
								4	5
13	18′–20	Et in terra	3	(Binchois)			{ 135	5	8
							1479	8	4
14	20′–22	Et in terra	3				905	9	10
.	.	.						10	7
								11	17
19	35–38	Patrem omnipotentem	3	(Binchois)	121	2	1367	12	13
.	.	.						15	20
								16	6
21	42–45′	Patrem omnipotentem	3	(Binchois)			{ 19	17	9
							1388	18	11
							(4st.)	20	18
.	.	.						22	14
24	50	Sanctus	1	(liturg.)				23	21
25	50′	Agnus	1	(liturg.)				26	22

weiße Notierung. Der jetzt eintretende Wechsel in die weiß-schwarze Aufzeichnung ist, wie oben erwähnt, mit einer anschaulichen Veränderung der Handschriften und dem Auftreten eines neuen Repertoirs verbunden; die bisherigen Werke werden nur vereinzelt noch in die neue Umgebung übernommen, eine Reihe von charakteristischen Formen und Stilen verschwindet mit einem Schlage. J. Wolf faßt die Notationsänderung als eine rein schreibtechnische Umwälzung auf und benutzt zur Datierung ohne Unterschied italienisches, deutsches und englisches Material[1]); dabei wird vorausgesetzt, daß die neue Gewohnheit in allen Ländern gleichzeitig aufgetreten sei. Alle Anzeichen sprechen jedoch dafür, daß sie von I t a l i e n ausging. *Mod B* und sämtliche nach und nach entstandenen, nicht etwa später in extenso umgeschriebenen Faszikel von *O* und *Tr 87/92* überliefern ein sonst nur schwarz notiertes Repertoir in schwarz-hohlen Noten (*FM* bleibe seiner offenbar späteren Entstehung wegen bei Seite) und noch mehr: sie bringen geschlossene Sammlungen in der alten prolatio-Notierung, während die konsequente Fortbildung der Rhythmik zur Semibrevis-Bewegung sich unbeeinflußt davon in der schwarzen Notenschrift vollzog. Es liegt kein Grund vor, diese weiß notierten Handschriften mit ihrem alten, zeitlich zum Teil scharf begrenzten Repertoir nach 1450 zu datieren. *O* zeigt im fünften und zweiten Faszikel auf f. 81, 22′–23′ und 28′–29 mitten unter den „weißen" Stücken vier schwarze in guter italieniscer Notierung mit dem gebräuchlchen Formenmaterial, was bei Stainer nicht erwähnt ist. Die frühen italienischen Umschriften sind gewiß, worauf Fr. Ludwig (mündlich) hinwies, auf die wachsende Verwendung von Papier als Schreibstoff zurückzuführen; die schwarzen Notenköpfe schlagen hier oft auf der Rückseite durch und machen die dortige Aufzeichnung schwer lesbar[2]). In Frankreich und Burgund, wo man weiterhin auf Pergament schreibt,

[1]) Geschichte der Mensuralnotation 1, 393ff.
[2]) Vgl. die Faksimiles aus *BL* in Early Engl. harm. 1, bes. Taf. 58–60.

fällt dieser Grund fort. Das Auftreten der weißen Noten kann hier im Zusammenhang mit dem Repertoirwechsel nur als Ausdruck eines neuen rhythmischen Empfindens gedeutet werden, das sich in bestimmten Schüler- oder Freundeskreisen auch alsbald dieser neuen — sei es aus Italien übernommenen, sei es selbständig umgebildeten — Symbole bedient. Von Caron, Hayne, Okeghem und den anderen Musikern der jungen Generation um 1450 ist kein Werk mehr in schwarzer Notierung überliefert.

Bis zu diesem Zeitpunkt zeigen die Quellen des 14. und noch weiter zurück die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen ununterbrochenen Zusammenhang sowohl in den anschaulichen wie den inhaltlichen Charakteren. Der eigentliche Träger der Kontinuität ist die französische Musik, deren Selbständigkeit und logische Entwicklung in keinem Punkt fraglich sein kann. Sie zeigt auch im 14. Jahrhundert eine unverminderte Expansionskraft, in ihr bilden sich die entscheidenden Prägungen der isorhythmischen Motette und der Ballade. Daß die Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ganz von der Auseinandersetzung mit diesen Formen beherrscht wird, zeigt schon eine erste kritische Durchmusterung des Quellenbestandes. Der scharfe Wechsel, der hierin um die Mitte des Jahrhunderts eintritt, veranlaßt von vornherein die sogenannte erste niederländische Schule, d. h. den englisch-burgundisch-italienischen Musikerkreis um Dunstable, Dufay und Binchois zunächst und vor allem aus den Traditionen des 14. Jahrhunderts heraus zu deuten.

Verzeichnis der Handschriften-Siglen

Seite

Apt (Apt, Kapitelsbibliothek) 201
Barc (Barcelona, B. de Catalunya 853) 200
Barc B (Barcelona, Orfeo Català Ms. 2) 205
BF (Berlin, Fragment Fleischer) 194
Bern (Bern, Stadtbibl. A 421 = A 471) 206
BL (Bologna, Liceo musicale 37) 234
Bol H (Bologna, B. Univ. 596 busta HH) 207
BU (Bologna, B. Univ. 2216) 236
Ca B, C (Cambrai 1328 (1176)) 197
Ca 6, 11, 32 (Cambrai 6, 11, 32 (29)) 242
Cb A, B, C (Cambridge, Un.-Libr. Ff. VI. 16, Kk. I. 6; Gonville and Caius Coll. 334) 220
Ch (Chantilly, Musée Condé 1047) .. 207
Dom (Domodossola, Calvario, Ms. 14) 230
E Mus (Oxford, Bodl. E Museo 7) 220
Esc (Escorial V. III. 24) 241
Esc B (Escorial IV. a. 24) ....(241)
Fauv (Paris, B. N. frç. 146) 176
FL (Florenz, B. Laur. Pal. 87) 226
FM (Florenz B. Naz. Magliab. XIX. 112 bis) 238
FP (Florenz, B. Naz. Panciat. 26) ... 226
Iv (Ivrea, B. Capitolare) 185
Kras (Warschau, B. Krasinski 52) ... 234
Lo (London, Br. Mus. add. 29987) ... 226
Mach (Machaut-Handschriften) 206
Mc V (London, Fragment Mac Veagh) 196
Mod (Modena, B. Estense lat. 568) ... 230
Mod B (Modena, B. Estense lat. 471) 236
Mü K (München, Staatsbibl. mus. 3223) 230
Mü L (München, Staatsbibl. mus. 3224) 235

Seite

Mü M (München, Staatsbibl. mus. 3192) 241
Mü N (München, Staatsbibl. mus. 3725) 234
O (Oxford, Bodl. Can. misc. 213) 240
OH (Old Hall-Manuskript) 225
OM (Oxford, Magdalen Collegge 100) 220
OS (Oxford, Bodl. Selden B 26) 226
P (Paris, B. Nat. it. 568) 226
Pad (Padua, B. Univ. 684 und 1475) 228
Pad B (Padua, B. Univ. 1115) 231
Parma (Parma, Archivio di Stato) 231
PC (Paris, B. Nat. n. a. frç. 4379) 232
PR (Paris, B. Nat. n. a. frç. 6771) 207, 233
Pr (Prag, Univ.-Bibl. XI. E. 9) 218
Pic (Paris, B. Nat. Coll. de Picardie 67 f. 67) 195
RB (Rom, Vat. Barb. lat. 171) 228
RO (Rom, Vat. Ottob. 1790) 226
RU₁ (Rom, Vat. Urb. lat. 1419) 226
RU₂ (Rom, Vat. Urb. lat. 1411) 242
Sl (London, Br. Mus. Sloane 1210) ... 223
St P (St. Petersburg, F. I. 378) 234
Str (Straßburg 222 C 22) 218
Tit (London, Br. Mus. Cotton Titus A XXVI) 233
Tit D (London, Br. Mus. Cotton Titus D XXIV) 223
Tournai (Tournai, B. de la Cathédr.) 194
Tr 87—93 (Trient-Wien, Kodex 87—93) 239
Tu B (Turin, B. Naz. J. II. 9) 209
Ven (Venedig, B. Marc. IX. 145) 236
W₃ (Wolfenbüttel, Helmstad. 499) ... 223
Worc A—I (Worcester, Chapter Library) 219

Beilagen

Die zur Datierung benutzten historischen Motetten von *Iv* folgen hier, soweit sie greifbare Anspielungen auf einzelne Ereignisse enthalten. Eine kritische Ausgabe der vielfach verderbten Fassungen muß Sachverständigen überlassen bleiben. Herr Dr. Gennrich war so freundlich, Nr. 5 und 6 durchzusehen; da eine Edition der französischen Texte seinerseits zu erwarten ist, kann die Angabe der Lesarten hier unterbleiben. Weitere Motettentexte des 14. Jahrhunderts finden sich bei J. Wolf (aus *Fauv*, vgl. S. 177), P. Meyer (aus *Pic*, vgl. S. 195), Analecta hymn. 32, 112 und 232 (aus Wien 883), 42, 247 (aus Darmstadt 521), V. Chichmaref (*Mach*, Poés. lyr. de G. de M. 2, 1909, S. 481 ff.), A. Gastoué (aus *Apt*, Riv. mus. it. 11, 1904, 283 f.), im Katalog Chantilly (Ch. Le cabinet des livres, Mss. 2, 1900, S. 296 ff.), bei L. Delisle (Bibl. de l'Ec. des Chartes 62, 1901, S. 716), Coussemaker (vgl. S. 167), J. Stainer (Early Bodl. Mus. 2, 1913 aus *EMus* und *OS*; Dufay S. 193) und im Katalog Worcester (S. 219 A. 4) S. 160 ff.

I (*Iv* 1)

Triplum

O Philippe Franci qui generis
rex Francorum septimus diceris,
si scripturis constat historicis
4 et lamentis defletur tragicis
quod Gedeon, David et Josue
reges stare nec supervacue,
Sepnacherib anglus Asyrium
8 et Macedo modicus Darium,
Leonita rex exercicium
ac Tomyris Cyrum demeritum,
imperasse Romanos lacius
12 at quam ferro virtute melius,
quam robore plus artis lumine,
prudencia quam multitudine:
Est igitur, ut hec non deseras,
16 ut ab hoste spolium referas,
ac tu prius sensu parabole
meminisses dehinc regnicole
quorum Remos rapit ambicio,
20 neutros (?)ambos inflat presumpcio
Senones et Virdones ocia
inficiunt gula luxuria,
Bituricos vexat cupiditas,
24 Avernanos bilis immanitas,
Burdegalos livoris furia
gemellosque Gotas perfidia.

Motetus

O bone dux indolis optime,
motus primos, Iohannes, reprime
tirannidis sorde ne sordeas,
4 rex nature regnare studeas.
Deum cole, Deum inherita,
ecclesia pro matre milita,
meliora plura que nocere
8 nobilibus sensibus videre (?)
rei cura precedat publice,
hunc modeste proprium respice
pupillulo vidue pauperi
12 querentibus tribunal aperi.
Non te rodat ambro vel histrio
nec acerba cives exactio.
Militibus solve stipendia,
16 ne predones fiant inopia;
pede calca quodcumque terreum
(ambit) gemmam, muricem, ostreum.
Bonum pacis quere summo opere,
20 federare, set sano federe,
tandem terras eripe sanguine
diro (?) lotas a falso munere,
testamentum cura persolvere
24 donec vivis et felix morere.

Vgl. S. 187 u. 191 Triplum Z. 2 Ludwig (AfM. V, 224 A) schlägt *optimus* vor] 10 *Iv tamaris*] 12 *Iv virtutū*] 18 . . . *sses*, vorher 10 Grundstriche (m, n, u, i)] Motet. 18 *ambit* stark verwischt, aber wahrscheinlich.

II (*Iv* 4)

Triplum allegorisch auf die Sonne („Febus mundo oriens").

Motetus

Lanista vipereus
ibis fundens toxicum
pellitur dum germeus
4 vigor est (?) in publicum
sit dum comes floreus
ostendit se Guallicum,
perit sermo felleus
8 eum dice⟨n⟩s Anglicum.
Zelat miles stelleus
regni bonum exitum
quod hostilis malleus
12 compressit non modicum.

Costat ut lapideus
mons, dum nil sophisticum
movet hunc, nam apeus (?)
16 flos ad modum apicum
inest et equoreus
Dalphinus qui unicum
reputat, nam lacteus
20 amor trait reliquum.
Te vero corporeus
vigor dat terrificum
et decor purpureus
24 te facit angelicum.

Tenor

Cornibus equivocis
pascens inter lilia
feriens fertilia
4 et ferarum principem
de(be)llans multiplicem
fructum ponis (?) crucifixe
vaca salit, dum infixe
8 sunt vires in ilicem,
natans aquam duplicem
ad delectabilia
pascua fertilia
12 venit cum univocis.

Vgl. S. 192. Alle Anspielungen weiß ich noch nicht zu deuten; die Kuh (vaca) war das Wappentier der Grafen von Foix.

III (*Iv* 22, Philipp von Vitry)

Motetus

Hugo, Hugo, princeps invidie,
tu cum prima pateas facie
homo pacis, virtutum filius:
4 te neminem decet in populo
lingue tuo ledere jaculo,
set ignarum doce te pocius!
Qua me culpas igitur rabie
8 assignata mihi nulla die
inconsultus causamque nescius?
Stupeo et eo,
cum invidus sic sis, palam pius
12 perpere, dicere
ipocritam te possum verius.

Tenor

Magister invidie

Zum Triplum vgl. S. 192.

IV (*Iv* 26)

Triplum

Rachel plorat filios
suos Christi nuncios
vinculis abstrictos
4 per tirannos impios
pseudo-Christ'i-noxios
nequiter afflictos
nec vult consolari:

8 Cernens magnos presules,
regès, ducès, presides,
clerum regulares,
supernorum exules
12 proprias ut desides
non linquentes lares
late epulare,

Sperantes in mammona,
16 regravantes onera,
fabricantes vana,
latrantes raussissona,
preamantes munera,
20 scoriantes sana,
nusquam saturari.

Quos expectant miseri
qui solido carceri
24 traduntur vel funeri:
Non sic herent etheri
cum adherent cineri,
sed ad portam inferi
28 currunt premiari.

Motetus

Ha fratres, ha vos domini,
cum fides et natura
vos mergat (?), recordemini
4 nostra gravi jactura:
plura ferimus dura.

. . . . parturit (?) nemini
qui de Christi cultura
8 sit, set prostratus stramini
tortus dura tortura,
crura frangunt pressura.

Vox isti sonat agmini
12 quod Francorum structura
magno nostro discrimini
subveniet captura
rura prendens secura

16 Moxque sarcinam oneri
gravat gens preitura (?)
cum pigritatis sanguini
nostro datur victura(?)
20 thura dans Deo pura.

Vgl. S. 186, Tripl. 14 (*Iv*) *late*] 23 *solidam*] Mot. 6 anscheinend verderbt.

Zu Nr. V

Philipp von Vitry's einzige erhaltene französische Motette (ihm zugeschrieben von Gasse de la Bigne, vgl. C. S. 3, IX) ist ein Jugendwerk (*un motel, qu'il fist nouveaulx*) und zeigt aufs klarste den Zusammenhang der Motette des 14. Jahrhunderts mit den oft zitierten Werken des Petrus de Cruce: über dem breitgezogenen Tenor baut sich ein langsam im 1. Modus verlaufender Motetus und ein zwischen schneller Deklamation und Haltenoten wechselndes Triplum, das Ganze jetzt jedoch durch die bei Petrus de Cruce noch nicht herrschende Isorhythmie aufs kunstvollste rationalisiert. Vgl. dazu Coussemaker, L'art harmon. Nr. 10 und 11, und Ludwig in Adlers Handbuch, S. 219f. Die Semibrevis ist in der Übertragung als Viertelnote wiedergegeben: die einzige Möglichkeit, der komplizierten Rhythmik dieser Werke mit den heutigen Schriftsymbolen einigermaßen gerecht zu werden; der modus perfectus im Motetus und Tenor zeigt ihre Grenzen. In den isorhythmischen Perioden (hier 4×4) begegnen Spaltungen und Vereinigungen einzelner Werte sehr häufig; ein sicheres Kennzeichen isorhythmischen Aufbaues bilden nur die Pausen-Entsprechungen.[1]) Ein Querstrich zu Anfang der Akkoladen trennt die Perioden (⁄), untergesetzte Klammern (⌞ ⌟) bezeichnen rote Noten, die Taktzeichen der Vorlage (Kreis und Halbkreis) sind beibehalten bezw. ergänzt.

Zu Nr. VI
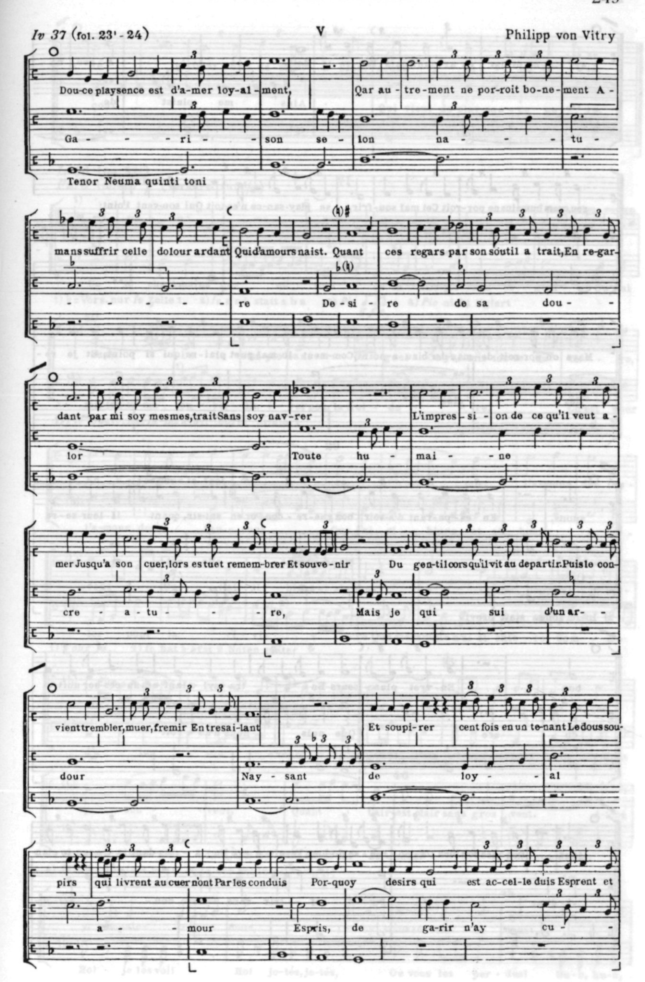
Mit Rücksicht auf die Melodiebildung wurde auf $^1/_8$ verkürzt und die prolatio maior unbeachtet gelassen; Taktstriche stehen bei modaler Deklamation unmittelbar vor der Hebung, sonst im Abstand einer perfekten Longa. Takt 70—74 zeigt in *Pic* folgende Textverteilung, nach der auch die Taktstriche umzustellen sind: | ♩ ♫♬ | ♩ ♩ ♫ | ♫ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | 𝅗𝅥. Beide
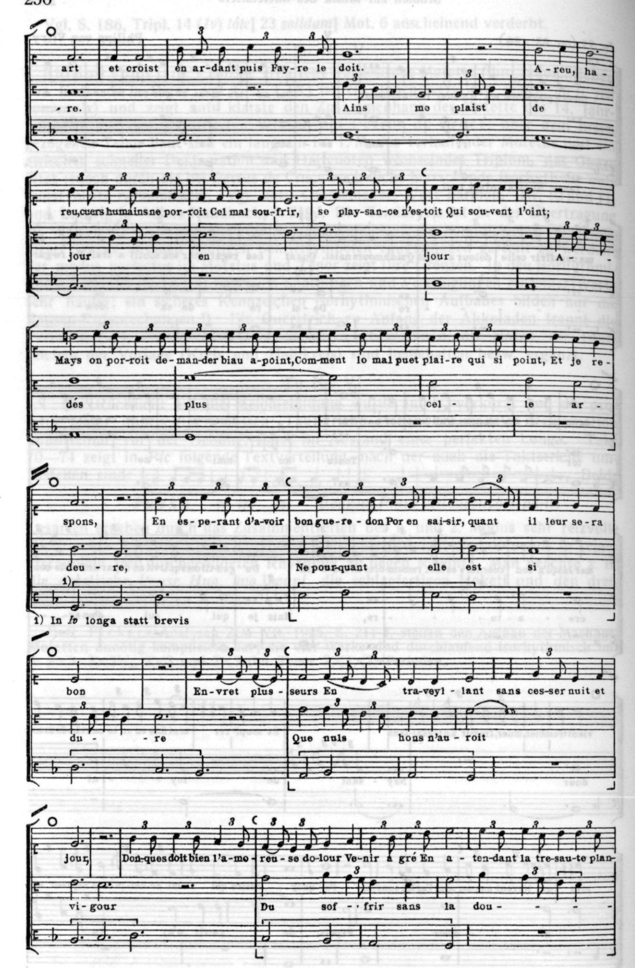
Puis k'a vo-ler ne trouvons Plus d'oisiaus en chest pa-is.

Lesarten ergeben durch das Zusammentreffen des 1. und 2. Modus sehr reizvolle rhythmische Wirkungen, wie überhaupt das Schwergewicht dieses Kanons in seiner erstaunlich frei durchgebildeten Rhythmik zu liegen scheint. Man beachte z. B. die drastische Pause *Huo, huo,|houp!*, die schlagfertigen Hoketi und den dreiteilig kontrastierenden Aufbau.
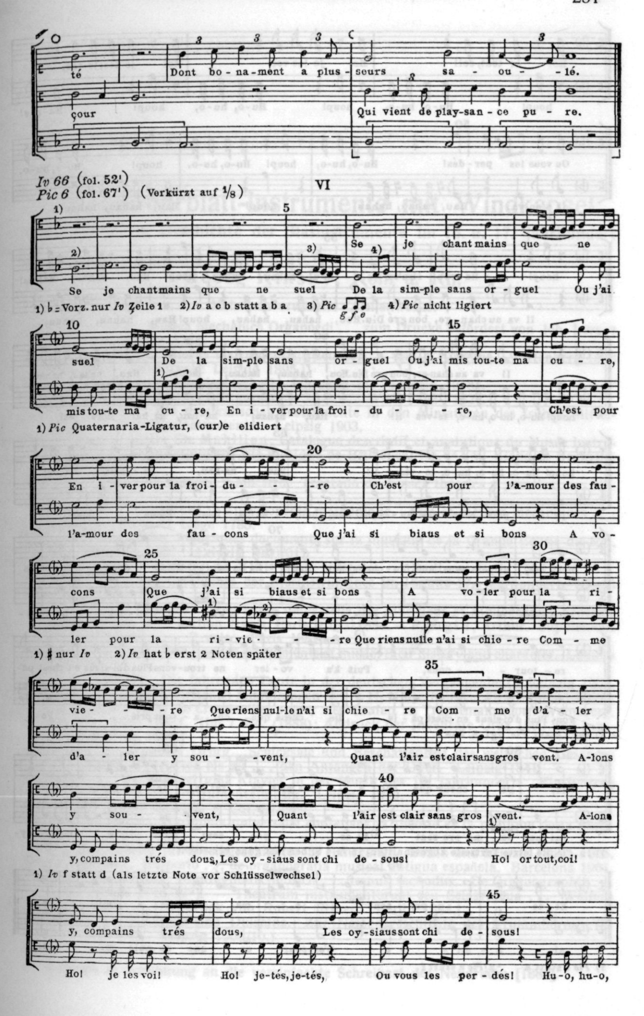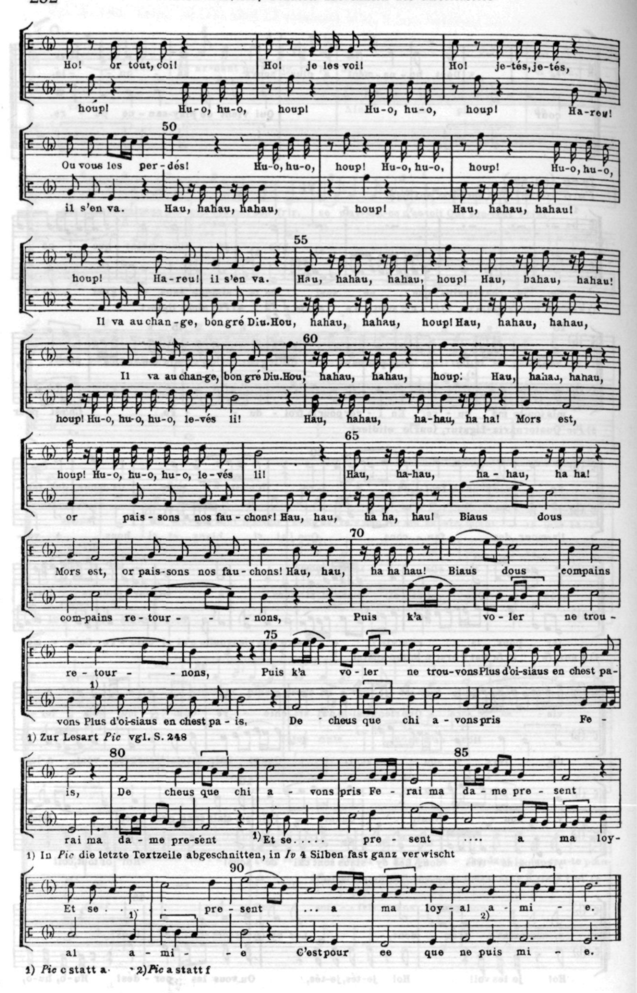
---

[1]) R. Fickers Analysen ZfM. VII, 1925, S. 211 f. stellen den Aufbau der Machaut-Motetten unnötig kompliziert dar; die vier Werke sind durchlaufend isorhythmisch mit je 2×3, 2×3$^1/_2$, 2×3 und 2×3 (im Tenor 2×3×2) Perioden.


Iv 37 (fol. 23' - 24)
V
Philipp von Vitry
Dou-ce playsence est d'a-mer loy-al - ment, Qar au - tre - ment ne por-roit bo-ne - ment A -
Ga - - ri - - son se - lon na - - - tu -
Tenor Neuma quinti toni
mans suffrir celle dolour ardant Quid'amours naist. Quant ces regars par son soutil a trait, En re-gar-
- - - - re De - si - re de sa dou -
dant par mi soy mesmes, trait Sans soy nav-rer L'impres - si - on de ce qu'il veut a -
lor Toute hu - mai - - ne
mer Jusqu'a son cuer, lors es tuet remem-brer Et souve-nir Du gen-til corsqu'il vit au departir. Puis le con-
cre - a - tu - - - re, Mais je qui sui d'un ar -
vient trembler, muer, fremir En tresai-lant Et soupi-rer cent fois en un te-nant Le dous sou-
dour Nay - sant de loy - al
pirs qui livrent au cuer nont Par les conduis Por-quoy desirs qui est ac-cel-le duis Esprent et
a - mour Espris, de ga-rir n'ay cu -



1) In *Iv* longa statt brevis


té
Dont bo - na - ment a plus - seurs sa - ou - lé.
çour
Qui vient de play-san - ce pu - re.
Iv 66 (fol. 52')
Pic 6 (fol. 67') (Verkürzt auf 1/8)
VI
Se je chant mains que ne
Se je chantmains que ne suel De la sim-ple sans or - guel Ou j'ai
1) b = Vorz. nur Iv Zeile 1 2) Iv a c b statt a b a 3) Pic g f e 4) Pic nicht ligiert
suel De la sim-ple sans or - guel Ou j'ai mis tou-te ma cu - re,
mis tou-te ma cu - re, En i - ver pour la froi - du - re, Ch'est pour
1) Pic Quaternaria-Ligatur, (cur)e elidiert
En i - ver pour la froi - du - re Ch'est pour l'a-mour des fau -
l'a-mour des fau - cons Que j'ai si biaus et si bons A vo -
cons Que j'ai si biaus et si bons A vo - ler pour la ri -
ler pour la ri vie - re Que riens nulle n'ai si chie - re Com - me
1) ♯ nur Iv 2) Iv hat b erst 2 Noten später
vie - re Que riens nul-le n'ai si chie - re Com me d'a - ler
d'a - ler y sou - vent, Quant l'air est clair sans gros vent. A-lons
y sou - vent, Quant l'air est clair sans gros vent. A-lons
y, compains trés dous, Les oy - siaus sont chi de - sous! Ho! or tout, coi!
1) Iv f statt d (als letzte Note vor Schlüsselwechsel)
y, compains trés dous, Les oy - siaus sont chi de - sous!
Ho! je les voi! Ho! je-tés, je-tés, Ou vous les per - dés! Hu-o, hu-o,



1) Zur Lesart *Pic* vgl. S. 248

1) In *Pic* die letzte Textzeile abgeschnitten, in *Iv* 4 Silben fast ganz verwischt

1) *Pic* c statt a 2) *Pic* a statt f

Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel

Ein Beitrag zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert

Von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

Mehrfach erwähnte Quellenwerke.

Adlung, Jakob. Musica mechanica Organoedi . . . zum Drucke befördert von Joh. Lorenz Albrecht. Berlin 1768.

Agricola, Martin. Musica instrumentalis deudsch, 1. und 4. Ausgabe. Wittenberg 1528 und 1545. [Neudruck: Leipzig 1896.]

AfM = Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 1f. Leipzig 1918f.

Bartsch, Adam. Le peintre graveur. 21 Bde. Wien 1802—1821.

Buhle, Edward. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Die Blasinstrumente. Leipzig 1903.

Cat. Brüssel = Victor Ch. Mahillon, Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire roy. de musique de Bruxelles, vol. I^2—V. Gand et Bruxelles 1893—1922.

Cerone, Pedro. El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y practica . . . Napoles 1613.

(Diderot et d'Alembert.) Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques . . ., tome 4e. Paris et Liège 1785.

Ecorcheville, Jules. Quelques documents sur la musique de la Grande Ecurie du Roi. (In: SIMG. II, 608f. Leipzig 1900/01.)

— Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français . . . Berlin et Paris 1906.

Euting, Ernst. Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. (Diss.) Berlin 1899.

Fétis, François Josephe. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2ème édition. 8 vols. Paris 1878—1884. — Pougin, Arthur. Supplément et complément . . . 2 vols. Paris 1881.

Galpin, Francis W. Old English instruments of music, their history and character. London 1910.

Hampe, Theodor. Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1902.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses. Hrsg. unter Leitung des Grafen Folliot de Crenneville, später des Grafen zu Trauttmannsdorff-Weinsberg. Bd. 1ff. Wien 1883f. [Im 7. Bd. (1888): Abdruck der Inventare Graz 1590 und Innsbruck-Ambras 1596.]

Kiesewetter, Raphael Georg. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu . . . den Anfängen der Oper. Leipzig 1841.

Kinkeldey, Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig 1910.

Mahillon, Victor Charles: s. Cat. Brüssel.

Mersenne, Marin. Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique . . . Paris 1636.

MfM = Monatshefte für Musikgeschichte. 37 Jahrgänge. Berlin und Leipzig 1869—1905.

Pedrell, Felipe. Emporio . . . de organografia musical antigua española. Barcelona 1901.

Praetorius, Michael. Syntagmatis musicis . . . tomus secundus. De Organographia . . . Wolfenbüttel 1618/19[1]). — Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia . . . Wolfenbüttel 1620. — [Neudruck von Robert Eitner. Berlin 1884.]

Sachs, Curt. Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns. (In SIMG. XI, 590f. Leipzig 1909/10.)

[1]) Zitate in Anlehnung an die vereinfachte Schreibart des Neudrucks [1884].

Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig 1920.
— Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe. Berlin 1910.
— (Lexikon =) Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin 1913.
— (Katalog =) Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog. Berlin 1922.
Schlosser, Julius. (Kunsthistorisches Museum in Wien.) Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis. Wien 1920.
SIMG = Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 15 Jahrgänge. Leipzig 1899–1914.
Valdrighi, Luigi Francesco. Nomocheliurgografia antica e moderna ... Modena 1884.
van der Straeten, Edmond. La musique aux Pays-bas avant le XIXe siècle. Tome I–VIII. Bruxelles 1867–1888.
VfM = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 10 Jahrgänge. Leipzig 1885–1894.
Virdung, Sebastian. Musica getutscht und ausgezoge[n] ... Basel 1511. [Neudruck: Berlin 1882.]
Zacconi, Lodovico. Prattica di Musica utile et necessaria ... Venetia 1596 (1: 1592).
ZfI = Zeitschrift für Instrumentenbau. Jahrgang 1ff. Leipzig 1880ff.
ZfM = Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jahrgang 1f. Leipzig 1918f.
ZIMG = Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft. 15 Jahrgänge. Leipzig 1899 bis 1914.

Einleitung

Im Blasinstrumentarium der vorklassischen Zeit — d. h. dem Zeitalter der Renaissance und des Barock — stehen die Doppelrohrblattinstrumente[1]) durch die große Zahl und Mannigfaltigkeit ihrer Arten an weitaus erster Stelle. Innerhalb der weit verzweigten Schalmeienfamilie, deren Hauptvertreter die Bomharte oder Pommern und die Fagotte sind, nimmt eine reichhaltige Gruppe vermöge ihrer abweichenden Anblaseart eine Sonderstellung ein: die sog. Windkapselinstrumente[2]). Bei diesen Schalmeien lag das Rohrblatt nicht frei, sondern es war von einer hölzernen Kapsel umschlossen, die als Windbehälter (Windkammer oder Magazin) diente, also dieselbe Aufgabe wie der lederne Sack der Sackpfeife zu erfüllen hatte. Die Kapsel war oben oder seitlich mit einem Mundloch oder einer schlitzartigen Öffnung versehen, in die der Spieler blies und dadurch das in die Kapsel mündende Rohr zur Ansprache brachte. Diese durchaus der Sackpfeife entsprechende Anblaseart war zwar wesentlich leichter als das ‚freie' Blasen zu erlernen und zu beherrschen, hatte jedoch den Nachteil zur Folge, daß dem Bläser, da er ja das Rohr nicht unmittelbar berührte, jeder Einfluß auf die Formung und Abstufung des Tones entzogen war. Dadurch war auch ein Überblasen, also eine Ausnutzung der Töne der höheren Oktave, in der Regel unmöglich[3]), so daß diese Instrumente auf die durch die Grifflöcher erzielbaren Töne im Umfang von meist nur einer None beschränkt blieben[4]). (Vgl. Praetorius'

[1]) Für die Zeit vor 1700 würde auch die Bezeichnung »Rohrblattinstrumente« genügen, da die Erfindung des einzigen Instruments mit einfachem Rohrblatt, der Klarinette, erst in den Ausgang des 17. Jahrhunderts fällt.

[2]) Der von C. Sachs eingeführte Ausdruck »Windkapsel« ist zutreffender als die vorher übliche Bezeichnung »Mundkapsel«.

[3]) Daß trotzdem ein Überblasen der tiefsten Töne zu ermöglichen ist, hat Mahillon nachgewiesen (s. Cat. Brüssel II, 245, Bemerkung zu Nr. 958). In der Praxis wurde hiervon jedoch wohl kaum Gebrauch gemacht.

[4]) Eine Ausnahme bildet nur das sog. »Kortholt« (s. Abschnitt VIII), das infolge seiner großen Löcherzahl einen Tonumfang bis zu zwei Oktaven erreichte.

Beschreibung der Krummhörner[1]): sie „haben ... oben über den Röhrlein sonderliche Capsulen, darumb man sie dann auch desto weniger zwingen und im Ton nachzugeben nicht sonderlich helfen kann. ... Sie geben aber .... nicht mehr Stimmen oder Tonos als sie Löcher und Schlüssel [Klappen] haben".)

Die immerhin auffällige Verbreitung der Windkapselinstrumente während des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erklärt Ernst Euting[2]) mit dem Bestreben der Zeit, in der Orchestrierung die Orgel nachzuahmen. Da die Klangfarbe dieser Kapselschalmeien den Regalen — kleinen Orgelwerken mit aufschlagenden Zungenstimmen — oder Schnarrwerken entsprach, für deren grellen und starren Ton die Epoche der Spätrenaissance eine besondere Vorliebe besaß, „so mußten jene Instrumente, die fast weiter nichts sind als die Schnarrwerke der Orgel, auch in größerer Anzahl zur Mitwirkung herangezogen werden ... Man brauchte nicht an Ausführenden zu sparen, da ihre Technik keine großen Schwierigkeiten bereitete". Das ist an sich richtig — den inneren Grund, „einen Punkt von äußerster Wichtigkeit", hat aber erst Curt Sachs[3]) aufgehellt: „das Renaissancezeitalter geht nicht auf An- und Abschwellwirkungen aus; es kennt kaum eine Stärkedynamik. Ebenso wie dem Hauptinstrument, der Orgel, die Belebung des Tones versagt ist, so sind unter den Rohrblattinstrumenten der Zeit die meisten von Natur tonstarr: sie werden durch eine Kapsel angeblasen, die eine Beeinflussung der Stärke ausschließt; die Schnabelflöte schlägt beim geringsten Versuche kräftigeren Anblasens in die höhere Oktave über. Auch das Kielklavier ist in seinen verschiedenen Typen starr, und beim Klavichord treibt stärkerer Tastendruck den Ton in die Höhe. Zu anderen Anzeichen, daß die Musik vor 1600 des Kunstmittels der Stärkedynamik entraten habe, tritt also seitens der Instrumentenkunde der Beweis, daß die Mehrzahl der gebräuchlichen Instrumente einer solchen Dynamik gar nicht fähig gewesen ist." Dieser für die musikalische Stilkritik bedeutsame Hinweis darf wohl als Rechtfertigung gelten, die Windkapselschalmeien zum Gegenstande einer ausführlichen Darstellung zu wählen, mögen sie auch ihre Rolle schon im 17. Jahrhundert ausgespielt und für die Klassiker- und Folgezeit jede Bedeutung eingebüßt haben.

Als Ahnen der ganzen Sippe kommen — nach Sachs — in erster Reihe Instrumente nach Art der vorderindischen Kürbisschalmeien (sanskr. »tiktiri«) in Betracht[4]): Schalmeien mit ‚idioglotter', d. h. aus der Röhre selbst geschnittener Aufschlagzunge und einer als Windkammer dienenden Kürbisschale; es sind die bekannten, in ganz Indien heimischen Klanggeräte der Schlangenbeschwörer[5]). Eine Weiterbildung dieses urwüchsigen Typs ist die Sackpfeife; bei ihr ist die harte Fruchtschale durch einen nachgiebigen

[1]) ‚Organographia' (‚Synt. mus.' II), XV. Kapitel (s. Abschnitt III).
[2]) ‚Zur Geschichte der Blasinstrumente', S. 27.
[3]) ‚Die Musikinstrumente' (Breslau 1923), S. 34.
[4]) ‚Handbuch der Musikinstrumentenkunde', S. 349.
[5]) Eine eingehende Darstellung bringt Sachs in: ‚Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens' (Berlin 1915) S. 157f. (In 2. Auflage 1923 erschienen.)

Ledersack ersetzt, der die Aufspeicherung eines größeren Windvorrats ermöglicht. Kleinere und handlichere Abarten des Dudelsackes sind die mittelalterlichen Platerpfeifen oder Platerspiele, bei denen, wie schon der Name besagt (blâter=Blase), eine Tierblase den Windbehälter bildet. (Ob die Platerpfeife als eine vereinfachte und „verkleinerte Ausgabe“ der Sackpfeife aufzufassen oder bei ihr eine unmittelbare Abstammung von der asiatischen Kürbisschalmei — ohne den Umweg über den Dudelsack — anzunehmen ist, wird sich kaum entscheiden lassen.) — Die eigentlichen Windkapselschalmeien, deren endgültige Entwicklung wohl erst im Laufe des 15. Jahrhunderts erfolgt ist, sind als regelrechte Abkömmlinge der Platerpfeifen zu betrachten. Die Umbildung ging in der einfachen Weise vor sich, daß die empfindliche und leicht zu beschädigende Blase durch eine widerstandsfähigere hölzerne Kapsel abgelöst wurde: der Entwicklungsgang des Windkammerstoffes führt mithin von der Fruchtschale über den Ledersack und die Tierblase zur Holzkapsel. Beide Gruppen der Doppelrohrblattinstrumente — sowohl die Schalmeien mit freiem Rohr (Bomharte oder Pommern, Fagotte, Sordune, Bassanelli, Rackette) wie auch die Windkapselschalmeien — erhielten sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nebeneinander im Gebrauch. Mit dem die Barockzeit kennzeichnenden Wandel des Klangideals, der sich in Italien früher als in den nordischen Ländern anbahnte und durchsetzte, in dessen Verlauf die bisherige Tonstarrheit aufgegeben und der seelische Ausdruck, der Affekt, mit allen Mitteln angestrebt wurde, war auch das Ende der Windkapselschalmeien gekommen[1]), während zur selben Zeit, dem Anbruch der italienisch-französischen Orchesterbildung, die Umwandlung des Diskant-Schalmei zur Oboe und des Dolzians zum eigentlichen Fagott begann.

Gewiß ist die Windkapsel — um ein von Sachs bevorzugtes Fachwort zu übernehmen — kein ‚Primarkriterium‘ für die Typologie, da der Gebrauch der Anblasekapsel, wie z. B. bei den sog. Poitou-Schalmeien (s. Abschnitt VI) nicht immer erwiesen ist, sie mitunter wie bei den französischen Krummhörnern der Spätzeit wohl auch nur als Schutzkapsel verwendet wurde. Trotzdem empfiehlt es sich, nach Eutings Vorbild die Windkapselinstrumente von den Schalmeien mit freiem Rohr zu trennen und sie als hauptsächliche Vertreter der tonstarren Blasinstrumente zu einer besonderen Gruppe zusammenzufassen. Es gehören zu ihr: als Vorläuferformen: die Platerpfeifen (mit gerader oder gebogener Schallröhre) [s. Abschnitt I], vielleicht auch die nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Doppioni (Doppel-Platerspiele?) [Abschnitt II]; als entwickelte Formen: die Krummhörner (mit hakenförmig gebogener zylindrischer Röhre) [Abschnitt III], die Dolzainen (mit gerader zylindrischer Röhre [?]) [Abschnitt IV], denen die gedackten Cornamusen beizugesellen sind [Abschnitt V], ferner die Rauschpfeifen, die den französischen Poitou-Schalmeien entsprechen (mit konischer Röhre wie

[1]) „Gleichzeitig schrumpft die Masse der Blasinstrumente rasch zusammen. Alle Pfeifen mit Windkapsel müssen weichen, weil sie ausdrucksbar, der Schmeidigung des Tones durch den Lippendruck entzogen sind; Rackette, Krummhörner, Cornamusen, Schreipfeifen, Kortholte, Rauschpfeifen und Dudelsäcke werden in die Acht getan ...“ (Sachs, ‚Die Musikinstrumente‘, S. 36.)

die eigentlichen Schalmeien oder kleinen Bomharte) [Abschnitt VI], die Schreierpfeifen (mit umgekehrt konischer Röhre) [Abschnitt VII] und die Kortholte (mit zweikanaliger zylindrischer gedackter Röhre) [Abschnitt VIII].

Von dem kurzen Überblick abgesehen, den Euting auf S. 27 seiner erwähnten Schrift über die „Instrumente mit doppelter Rohrblattzunge und Mundkapsel" gibt, kommen als selbständige Vorarbeiten nur die betreffenden Abschnitte im ‚Real-Lexikon der Musikinstrumente' (1913) und im ‚Handbuch der Musikinstrumentenkunde' (1920) von Curt Sachs in Betracht, zwei Werke von grundlegender Bedeutung, die den heutigen Stand der Forschung widerspiegeln und daher bei jeder einschlägigen Arbeit zu Rate zu ziehen sind. Die vorliegende Abhandlung ist aus vorbereitenden Forschungen des Verfassers für den noch ausstehenden dritten Katalogband des Kölner Musikhistorischen Museums entstanden[1]). In ihr ist der Versuch unternommen, den weithin zerstreuten und von Sachs nur kursorisch behandelten Stoff in möglichster Vollständigkeit zu sammeln und kritisch zu sichten, wobei sich mehrfach Gelegenheit bot, zu Sachs' Ausführungen Stellung zu nehmen und abweichende Ergebnisse zu erzielen. Neben den zeitgenössischen Quellenschriften der Instrumentenkunde von Virdung, Zacconi, Praetorius, Mersenne u. a. sind sprachliche Untersuchungen, Zeugnisse der bildenden Kunst, Belege in Dichtwerken und Erwähnungen in Sammlungsinventaren, Aufführungsberichten, Briefen und Urkunden der Zeit berücksichtigt worden. Daß trotzdem nicht alle auftauchenden Rätsel eine Lösung finden konnten, darf nicht wundernehmen: noch unlängst hat Hermann Halbig auf die zum Teil sogar unüberbrückbaren Schwierigkeiten hingewiesen, die sich infolge des Versagens aller Quellen gerade bei Fragen nach technischen Einzelheiten der Bauart alter Blasinstrumente ergeben[2]). Die wichtigsten Beweisstücke werden immer Originalinstrumente sein, die sich in Sammlungen und Museen erhalten haben. Leider ist dies nur bei zwei Typen der Windkapselschalmeien der Fall, die zudem die einfachste bautechnische Einrichtung zeigen, den Krummhörnern und Rauschpfeifen, während von allen anderen Arten der Gruppe auch nicht ein einziges Stück mehr nachweisbar ist.

I.

Platerpfeifen

»Platerpfeife« (mhd.: blâterpfîfe) bedeutet ‚Blasenpfeife'; das Stammwort ist das mhd. ‚blâter' oder ‚platter'[3]) (ahd.: ‚blâtarâ', ‚plâtarâ') = ‚Blase'. Auch der Ausdruck ‚blâterspil' — mnd.: ‚plâterspil' — war für das In-

[1]) Eine Drucklegung dieses Bandes hat sich infolge der wirtschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit bisher leider nicht ermöglichen lassen.

[2]) „Nur Bildermaterial und literarische Quellen können noch über das frühe Stadium dieser Instrumente berichten, Quellen, die für den Instrumentenforscher bei weitem nicht exakt und sicher genug sind, um daraus eine geschichtliche Entwicklung . . . darstellen zu können. Die äußeren Formen der Instrumente lassen sich zwar aus diesen Quellen herleiten, aber für die Erkenntnis von Details oder gar unsichtbaren Eigenschaften, für akustische Untersuchungen bieten sie keine genügende Unterlage." (‚AfM', VI, 1.)

[3]) Oskar Schade, ‚Altdtsch. Wörterbuch' (1872—1882), I², 74; Matth. Lexer, ‚Mhd. Handwörterbuch' (1872), I, 300. (Bei beiden: blâterpfîfe = Dudelsackpfeife.) — Das

strument gebräuchlich (so bei Virdung 1511). Ebenso kennt das Englische eine »bladder pipe« (s. u.), während in den romanischen Sprachen — vielleicht mit Ausnahme des frz. ,vèze'?[1]) — ähnliche Namensformen nicht vorkommen. Trotzdem war das Instrument auch im Südwesten Europas heimisch; vermutlich hat es sich dort unter anderen Benennungen verborgen, deren Deutung Schwierigkeiten bereitet, wie ja überhaupt das mittelalterliche Instrumentarium nicht gerade arm an ungeklärten und mehrdeutigen Namen ist.

Die Platerpfeife oder das Platerspiel ist im Grunde nichts anderes als eine kleine, vereinfachte Sackpfeife. Das Unterscheidungsmerkmal ist der Windbehälter, der an Stelle des Ledersacks aus einer am oberen Ende der Pfeife befestigten Tierblase[2]) bestand, die durch eine im Inneren angebrachte Stütze straff gehalten wurde. Wie bei der Sackpfeife wurde die Luft durch ein Mundrohr in die als Windkammer dienende Blase geleitet und dadurch das von der Blase umhüllte Rohrblatt zur Ansprache gebracht. „Wir kennen die Natur des Rohrblatts nicht; aus der stets zylindrischen Pfeife möchten wir aber auf eine Aufschlagzunge schließen", meint Sachs[3]). Dazu darf wohl bemerkt werden, daß die meisten Bildbelege konische Pfeifen zeigen, daß die Spielpfeifen des abendländischen Dudelsacks stets „konische Oboen mit Doppelrohrblatt" sind[4]) und auch die zylindrischen Krummhörner, die als unmittelbare Abkömmlinge der Platerspiele anzusehen sind, ein Doppelrohrblatt aufweisen. — Die Platerpfeifen kommen sowohl mit gerader Röhre nach Art der Schalmeien als auch mit hakenförmig gebogener Röhre nach Art der späteren Krummhörner vor. Getrennte Bordunpfeifen oder Stimmer wie bei der Sackpfeife waren nicht gebräuchlich, wohl aber — wenn auch nur vereinzelt — Doppelpfeifen (»Doppioni«?), von denen die kürzere als Spiel-, die längere als Begleitpfeife benutzt wurde[5]).

Auf die indischen Kürbisschalmeien als Ahnen der Sack- und Platerpfeifen ist bereits in der Einleitung hingewiesen worden; die Einfallstraße in das Abendland führt durch das südöstliche Europa. „In der Tat läßt sich das Platerspiel im russischen Gouvernement Kasan bei den Tschuwaschen — ein leider unvollständiges Exemplar ohne Spielpfeife ist im Moskauer Daschkov-Museum[6]) — und in türkischer Hand nachweisen: 1529 bringt ein Holzschnitt

---

Stammwort ,blâter' hat sich noch heute in dem Namen der Krankheit ,Blattern' (s. v. w. ,Bläschen') erhalten.

[1]) Der Ausdruck (neufranz.: ,vessie'), der nach G. Körtings ,Etymologischem Wörterbuch der französischen Sprache' (1908) von dem lateinischen ,vessica' = Blase abzuleiten ist, wird von H. M. Schletterer in seinen ,Studien zur Geschichte der französischen Musik' (Berlin 1884, II, 103) erwähnt. Vgl. Sachs' Lexikon, S. 409b: „Vèze, altfranzösisch . . ., wohl nicht ,Sackpfeife', wie gewöhnlich angenommen wird, sondern ,Platerspiel'; vèze = bladder."

[2]) Die Tierblase wird im Instrumentenbau bekanntlich auch beim sog. »Bumbaß« (franz.: »Basse de Flandres«, engl.: »bladder and strings«) verwendet; sie dient hier als Schallverstärker und verleiht der darübergespannten Darmsaite einen dem Trommelwirbel ähnelnden Klang.

[3]) Handbuch, S. 349.

[4]) S. 346 in Sachs' Handbuch.

[5]) E. Buhle, ,Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen . . .', S. 51, Fußnote 3. — Sachs' Annahme von 2 Spielpfeifen (Lexikon, S. 302a) ist im Handbuch (S. 349) berichtigt.

[6]) Nr. 194 im Katalog von A. L. Maslov (Moskau 1909).

Hans Guldenmunds[1]) einen Türkenherold mit leicht gebogenem Platerspiel" (C. Sachs)[2]). Auch ein früher Beleg im deutschen Schrifttum des Mittelalters weist auf Südslavien (Krain) hin. Es sind einige Verse in dem um 1290 von einem niederösterreichischen Ritter verfaßten Briefgedicht des Seifried Helbling:

„Ze Kreine sî wir des gebeten
daz wir windischen treten
nâch der blâterpfîfen[3])."

Derselben Zeit gehört das (1300—1313 entstandene) Lehrgedicht ‚Der Renner' des Hugo von Trimberg an, in dem — V. 12457f. — folgende anschauliche Schilderung vorkommt:

„Dar nâch kumt ein ander tôr.
Der bringet ein blâsen und ein rôr.
Die blâsen er drücket ze maniger stunde
Hin und her vor sînem munde,
Daz im die backen donent dâ bî:
Seht alsô werdent der blâsen drî:
Dise blêent sich hin, jene blêent sich her:
Swenne die zwuo âtems sint lêr[4]),
Sô lêt diu dritte schiere den dôn,
Der vor den meiden lûtet schôn[5])."

Auch für Nordeuropa — Schottland — liegt ein literarisches Zeugnis vor, das freilich schon in die Mitte des 16. Jahrhunderts (1549) fällt. Im,, Complaynt of Scotlande' erscheinen acht Hirten, die auf verschiedenen Instrumenten musizieren: „The fyrst had ane drone bag pipe, the nyxt had ane pipe maid of ane bleddir and of ane reid . . ." usw.[6]) („Der erste hatte eine brummende Sackpfeife, der nächste eine aus einer Blase und einem Rohr verfertigte Pfeife . . .").

In den Quellenwerken zur Instrumentenkunde sind Beschreibungen der Platerpfeifen nirgends zu finden. Virdung bringt in seiner ‚Musica getutscht' (Basel 1511), von einer belanglosen Erwähnung[7]) abgesehen, nur eine Abbildung des Platerspieles (Bl. B iiij [S. 15]), die — mit Ausnahme der Blase an Stelle der Kapsel — durchaus dem Tenor-Krummhorn (Umfang:

[1]) Abb. 51 („Blasende Herolde") bei Th. Hampe, ‚Die fahrenden Leute . . .', S. 61.

[2]) Handbuch, S. 350.

[3]) Helbling, Gedichte, XIV, 47—49. (Hinweis im ‚Mhd. Wörterbuch' von Wilh. Müller und Friedr. Zarncke, II, 1 (1863), S. 494; Zitat bei Buhle, a. a. O., S. 51, Fußnote 1.)

[4]) Zwei der Blasen sind also die Backen des Spieles! (Schriftleitung). — donen = sich spannen s. v. w. ‚aufblähen').

[5]) Hinweis in Lexers ‚Mhd. Handwörterbuch', I, 300 (‚Renner', Ausgabe 1833, V. 12417f.); das obige Zitat nach der Ausgabe von G. Ehrismann (Tübingen 1908—1911) II, 129.

[6]) ‚The Complaynt of Scotlande . . .', hrsg. von J. A. H. Murray (London 1872), S. 65; s. Sachs' Aufsatz ‚Das Gemshorn' in ZfM. I, 153. Die anderen dort vorkommenden Instrumente sind Trompete („trump"), Pibcorn („corne pipe"), Gemshorn („pipe maid of ane gait horn"), Blockflöte („recordar"), Fidel („fiddil") und Pfeife („quhissil"; [altschottisch für ‚whistle']).

[7]) Bl. D iij' „vnter dorlicher [törichter] instrumenta": „Pfeiffen von den safftigen rinden der böm [Bäume] / von den pletern [Blättern] der böm / das ma[n] geplatet haisset" — eine selbstverständlich ganz irrige sprachliche Ableitung!

c—d[1]) entspricht und wie dieses sechs Grifflöcher aufweist[1]). Auch Virdungs Entlehner Martin Agricola (,Musica instrumentalis deudsch', Wittenberg 1528, Bl. B iij; [2]1545, Bl. 23') und Othmar Luscinius (,Musurgia seu praxis Musicae', Straßburg 1536, S. 21) haben diese Abbildung übernommen. — Im übrigen sind Bildzeugnisse in verhältnismäßig großer Zahl festzustellen, woraus eine starke Verbreitung des Instruments zu folgern ist; sie gehören den Gebieten der Miniaturmalerei und Handzeichnung, der Graphik und Plastik an[2]). Hervorzuheben sind die noch aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Miniaturen des (3.) Codex der von Alonso el Sabio [Alfons X.], König von Leon und Castilien (reg. 1252—1284) verfaßten ,Cantigas de Santa Maria' in der Bibliothek des Escorial[3]), eine Pfeilerskulptur aus dem 15. Jahrhundert in der Kirche Saint-Martin zu Pont-à-Mousson[4]) und vor allem die 1514/1515 entworfenen reizvollen Federzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians[5]). Ebenso wie auf dem bekannten Kupferstich ,Die Satyrfamilie' des Nürnberger Meisters (Bartsch 69) ist das Instrument hier als gerade (ungekrümmt) verlaufende konische Schalmei mit verhältnismäßig langem Mundrohr dargestellt. — Aus dem Bereich der Tafelmalerei konnten wir bisher nur ein einziges Beispiel ermitteln. Zu der Sammlung von Ludwig Marx in Mainz gehören als ehemalige Bestandteile einer Orgelbekleidung sechs auf Holz gemalte musizierende Engel, die als Arbeiten eines mittelrheinischen Meisters aus der Zeit um 1450—1470 gelten[6]). Einer dieser Engel bläst eine Platerpfeife, deren Blase stark aufgebläht ist, so daß das Mundrohr nicht sichtbar ist.

Auf graphischen Blättern erscheint das Instrument auch bei H. Burgkmair, H. S. Beham[7]) u. a., zuletzt noch 1612 bei dem Augsburger Stecher Wolfgang

[1]) Eine Neubildung nach Virdungs Holzschnitt im Metrop.-Museum zu Neuyork (Nr. 2826; Katalog S. 281: Soprano in G [?] ... Length 1' 9½'').

[2]) Nachweise bei G. Kastner, ,Les danses des morts' (Paris 1852, S. 201, pl. VII, XI, XV), E. Buhle (a. a. O., S. 51: St. Blasien, Escorial, Züricher Wappenbuch) und C. Sachs (Handbuch, S. 350).

[3]) Hrsg. von F. Aznar (,Indumentaria española', Madrid 1880) und von Juan F. Riaño in seine ,Critical and biographical notes on early Spanish music' (London 1887) übernommen. Die Miniaturen zeigen 51 Musiker mit verschiedenen Instrumenten. Vgl. bei Riaño Fig. 49, II (S. 119) und Fig. 51 III (S. 121): eine gerade Doppelplaterpfeife und ein krummhornartig gebogenes Platerspiel; beide Instrumente sind mit ornamentalen Beschlägen verziert. — Nach Riaño, S. 40, sind alle drei erhaltenen Codices der ,Cantigas' noch zu Lebzeiten Don Alonsos entstanden, während Buhle (S. 51; Escorial, Ms. j. b. 2) das 14. Jahrhundert angibt.

[4]) Abbildung bei Alb. Jacquot, ,La musique en Lorraine' ([3] Paris 1886), S. 16 (Fig. 9). Der Namen des Instruments (S. 18) war J. unbekannt.

[5]) In ausgezeichneter Nachbildung von K. Giehlow (Wien 1907) herausgegeben. Vgl. auch Giehlows Aufsatz ,Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs ...' im ,Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen ...', XX, 30f.

[6]) (Lt. freundlicher Auskunft des Besitzers, dem der Verfasser auch für Überlassung eines Lichtbildes zu Dank verpflichtet ist.) Es sind 6 kleine einzelne Holztafeln; die dargestellten Instrumente sind Laute, Sackpfeife, eckige Fidel, Platerpfeife, Schalmei (mit frei zwischen den Lippen gehaltenem Rohr wie bei der Oboe; s. die Abb. 30 bei F. Volbach, ,Die Instrumente des Orchesters' [1913], S. 60) und Schwegel (Einhandflöte) mit Trommel.

[7]) Auf dem „Die Tapete" genannten Holzschnitt (Abb. 28 in P. Jessens Buch ,Der Ornamentstich', Berlin 1920, S. 41), wie bei Dürer (Bartsch 69) als „Satyrattribut". — Vgl. auch den Kupferstich Bartsch 103 (Buchstabe X) des Meisters B. S. vom Jahre 1466 (Nachbildung bei Hampe, a. a. O., S. 24, Abb. 19) und den in E. Diederichs' ,Deutschem Leben der Vergangenheit ...' (Jena 1908) als Abb. 728 (I, 216) wiedergegebenen Nürnberger Holzschnitt aus der Zeit um 1550.

Kilian (Blatt 9 der Folge der Musen). — Kilians Zeitgenosse Praetorius erwähnt die Platerpfeifen überhaupt nicht mehr. Schon früher werden sie wohl nur noch als Volksinstrumente und bei umherziehenden Musikanten und Bärenführern im Gebrauch gewesen sein oder zuweilen noch bei Fastnachtsspielen und Mummenschänzen[1]) eine gewisse Rolle gespielt haben. An ihre Stelle waren die Schalmeien mit fester, hölzerner Windkapsel getreten: Rauschpfeifen und Krummhörner, die auch für die Kunstmusik in Betracht kamen.

II.

Doppioni

Der einzige Quellenbeleg über diese Instrumentenart findet sich in dem theoretischen Hauptwerk des Lodovico Zacconi, der 1592 (in zweiter Ausgabe: 1596) zu Venedig erschienenen ‚Prattica di musica', dessen viertes und letztes Buch „della convenienza et divisione de tutti gli istromenti musicali" handelt. Zacconi erwähnt sie zunächst bei der im Kap. XL (fol. 213) gegebenen Einteilung zusammen mit den anderen Blasinstrumenten („... i Tromboni, i Cornetti, i Fifari, i Fagotti, i Cornamuti [torti], le Dolzaine, i Doppioni, le Cornamuse, i Flauti etc.") und führt in der Tabelle des Schlußkapitels (LVI) auf fol. 218' die Stimmungen von drei Sorten Doppioni an, deren Grundtöne im Abstande von je einer Oktave standen: Basso: C—a, Tenore: c—d^1, Canto: c^1—d^2.

Irgendeine Angabe oder auch nur Andeutung über das Wesen der Instrumente sucht man bei Zacconi vergebens. Daß es aber eine nur sehr wenig gebräuchliche und außerhalb Italiens — wenigstens unter diesem Namen — ganz unbekannte Instrumentenart gewesen sein muß, bestätigt Praetorius. Er schreibt im XIII. Kapitel:

„Noch hat ... Zacconi ein ander dergleichen Instrument, welches er Doppioni nennet / [in seiner Tabelle] aufgezeichnet: daß ich aber noch zur Zeit / wie sehr ich mich auch darumb bemühet / nicht habe zu sehen bekommen können. Wird vielleicht das Num. 7 in col. 12 [Kortholt oder Kurzpfeif], oder aber auch Sordunen oder CornamusenArt sein; wie aus deroselben Ton und Stimmen / welche in der Tabell zu finden / leicht abzunehmen."

Außer bei Praetorius sind die Doppioni unter dem spanischen Namen »Doblados« noch in einem anderen zeitgenössischen Werk erwähnt: im ‚Melopeo y Maestro' des spanisch schreibenden Bergamasken Pietro Cerone (Neapel 1613), das als selbständige Quelle jedoch ausscheidet, da der darin enthaltene Abschnitt über die Blasinstrumente eine meist wortgetreue, kritiklose Übersetzung aus Zacconi's ‚Prattica di musica' ist.

Ein Versuch zur Deutung des Namens und Wesens der geheimnisvollen Doppioni ist 1910 von C. Sachs unternommen worden. („Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns" in den SIMG XI, 590f.). Sachs' scharfsinnige, aber dennoch zu keinem überzeugenden

[1]) Vgl. das ‚Freydal'-Ms. mit den Darstellungen von Kaiser Maximilian I. Turnieren und Mummereien. (Hrsg. von Qu. v. Leitner, Wien 1880—1882; Belege in Sachs' Handbuch, S. 350, Fußnote 3.)

Ergebnis führende Untersuchungen gehen von zwei Anhaltspunkten aus: dem Namen selbst und der bei Zacconi und Cerone[1]) abgedruckten Umfangstabelle.

Auf Grund des Namens glaubt Euting[2]) bei den Doppionen eine verdoppelte Röhre nach Art der Fagotte und Sordunen annehmen zu müssen, übersieht aber dabei die von Zacconi mitgeteilte Tonhöhe, die mit einem zweikanaligen Instrument nicht gut vereinbar ist: der Diskant-Sordun ging trotz seiner geringen Länge von 11 Zoll bis zum B der großen Oktave hinab, während der Diskant-Doppion c^1 als Grenzton aufwies, also eine None höher stand; das würde bei geknickter Röhre eine Länge von nur 4 oder 5 Zoll ergeben! Sachs weist dagegen auf den um 1600 herrschenden Sprachgebrauch hin, Instrumentennamen mit dem Zusatz ,Doppel . . .' für Großbaßtypen anzuwenden, die eine Oktave tiefer als die „gemeinen" oder „rechten" Instrumente der betreffenden Familie, d. h. im 16'-Ton standen. (Vgl. »Doppelposaune« und »Doppelfagott«). Da nun auch zylindrisch gebohrte Rohrblattinstrumente nach dem bekannten akustischen Gesetz einen um eine Oktave tieferen Umfang als Konusinstrumente gleicher Länge erreichen, hätte man (nach Sachs' Ansicht) „der ersten und derzeit einzigen Familie dieser Gruppe" ebenfalls den kennzeichnenden ,Doppel'-Namen zugelegt, nämlich den Krummhörnern. Und da auch die Umfangsangaben der Doppioni mit denen der Krummhörner bei Praetorius[3]) übereinstimmen, „dürfte es keinem Zweifel unterliegen, daß in Doppione und Doblado eine alte [italienisch-spanische] Bezeichnung für das Krummhorn zu sehen ist"[4]). Zu demselben [!] Ergebnis kommt Sachs auch bezüglich der von Zacconi und seinem Nachschreiber Cerone ebenfalls angeführten »Dolzainen« (span.: »Dulçaynas«), denen der IV. Abschnitt der vorliegenden Arbeit gewidmet ist.

Sachs hat jedoch in seinen Ausführungen einen wichtigen Umstand außer acht gelassen, der seiner Beweisführung die Stütze nimmt: Zacconi führt ja die Krummhörner als besondere Gruppe ausdrücklich an, und zwar unter ihrem in Italien gebräuchlichen Namen »Cornamuti torti«, der nicht nur — wie die deutsche Bezeichnung — auf die äußere Krümmung der Röhre, sondern auch auf ihren ,stillen' (gedämpften) Klang hinweist. Zacconi schreibt fol. 218: „I cornamuti torti non passano noue voci, incominciando da C fa vt, sino in D la sol re, come anco le Dolzaine senza chiaue" („Die Krummhörner gehen nicht über neun Töne hinaus, vom C beginnend bis zum d, wie auch die Dolzainen ohne Klappen"). Hier sind also Krummhörner und Dolzainen miteinander verglichen, mithin können sie nicht wesensgleich sein. Vorher, auf fol. 213, sind von Zacconi „. . . i Cornamuti, le Dolzaine, i Doppioni. . ." un-

---

[1]) Wenn Sachs in seinem Aufsatz wiederholt von Belegen, Irrtümern usw. bei Cerone spricht, so ist dafür stets Zacconi verantwortlich zu machen, dessen Angaben — wie erwähnt — der Verfasser des ,Melopeo' wortgetreu übernimmt.

[2]) a. a. O., S. 28.

[3]) Kleindiskant-Krummhorn: c^1—d^2, Alt/Tenor: c—d^1, Baß: C (bezw. E)—g. (Bei Praetorius kommen zum vollständigen Stimmwerk noch hinzu: Diskant: g—a^1, Großbaß: A_1—d.)

[4]) Auch Pedrell schreibt auf S. 115 seiner ,Organografia . . . española': „Doblados llama Cerone á los orlos" („Doblados nennt Cerone die Krummhörner").

mittelbar nacheinander aufgezählt (s. oben), und auch auf fol. 218′ hat jede der drei Arten ihre besondere Umfangstabelle. Wäre nun Sachs' Behauptung zutreffend, müßten alle drei Benennungen ein und denselben Typ — das Krummhorn — decken. In Spanien käme überdies zu »Cornamuda tuerta«, »Dulçayna« und »Doblado« noch ein weiterer Krummhornname: »Orlo«[1]). Das wären dann sogar vier zu gleicher Zeit gebräuchliche Ausdrücke für die nämliche Instrumentenart [?!]. Diese Annahme ist doch wohl kaum aufrecht zu erhalten. . . .

Die Übereinstimmung der Umfangsangaben bei Doppionen und Krummhörnern läßt aber jedenfalls auf eine verwandte Bauart schließen, als deren Hauptmerkmale sich zylindrischer Verlauf der Röhre und Anblasen mittels einer Windkapsel ergeben. Die zylindrische Bohrung hat auch Praetorius im Sinne, wenn er für die Doppioni eine dem Kortholt, den Sordunen oder Cornamusen ähnliche Beschaffenheit annimmt, und der auf eine None[2]) beschränkte Tonumfang setzt ohne Frage eine Windkapsel voraus, die ein Überblasen so gut wie unmöglich macht. — Die von Sachs verfochtene, auf die Zylinderform der Röhre bezogene Erklärung des merkwürdigen Namens der »Doppioni« erscheint wenig überzeugend, zumal das nur bei Fagotten und Posaunen vorkommende Beiwort ‚Doppel' ein Kontrabaßinstrument voraussetzt, während doch der Baßdoppion mit seinem Grenzton C ein regelrechtes 8′-Instrument war. Auch ist hier wohl der Einwand zulässig, daß keine andere Instrumentenbezeichnung der Doppelrohrblattgruppe eine akustische Besonderheit der Bauart des betreffenden Tonwerkzeuges hervorhebt, sondern entweder auf seine äußere Form (vgl. Platerpfeife, Krummhorn, Kortholt, Rackett, Fagott), auf seine Klangfarbe (Dolzaina, Bomhart, Dolzian, Sordun, Cornamuse) oder — vereinzelt! — auf seine Herkunft (Poitou-Schalmei, Bassanello) hinweist. — Die nächstliegende Erklärung wäre demnach, unter dem Namen »Doppioni« richtige Doppelpfeifen anzunehmen. Um diese Deutung mit Zacconi's Angaben in Einklang zu bringen, müssen allerdings die doppelröhrigen Schalmeien nach Art des antiken Aulos (Tibia) und der arabischen Zummâra ausscheiden, obwohl für letzteren Typ auch vereinzelte abendländische Belege festzustellen sind[3]). Vielleicht darf aber an einen Zusammenhang mit dem Vorläufer des Krummhorns gedacht werden: die im vorigen Abschnitt behandelte mittelalterliche Platerpfeife, die noch keine feste Windkapsel, sondern eine als Windbehälter dienende Tierblase besaß. Platerspiele mit Doppelpfeifen, d. h. mit einer Spiel- und Begleitpfeife (»Stimmer«) wie beim Dudelsack, hat es tatsächlich gegeben; freilich sind Bildbelege nur aus spanischen Miniaturen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisbar[4]). Wenn auch alle sich aus Zacconi's Angaben er-

[1]) Van der Straeten, VIII, 265³. (Vgl. hierzu auch die Abschnitte über die Krummhörner und Dolzainen.)

[2]) Beim Diskant und Alt/Tenor; der größere Tonumfang des Basses erfordert mehrere Klappen für die unteren (oder oberen?) Grenztöne.

[3]) Bologna, Museo civico (Nachbildung: Brüssel Nr. 905; Katalog II, 202), Brüssel Nr. 2302 (Katalog IV, 174; aus der Sammlung Barbieri, Madrid).

[4]) Vgl. hierzu Fußnote 3 auf S. 260.

gebenden Folgerungen — Name, Bauart und Tonumfang — auf diese Doppelplaterpfeifen[1]) zutreffen mögen, so mutet doch auch dieser Erklärungsversuch schon aus chronologischen Gründen reichlich gesucht an, und die Frage nach dem eigentlichen Wesen der Doppioni, die selbst ein Zeitgenosse wie Praetorius nicht beantworten konnte, muß nach wie vor offen bleiben.

Eine andere Frage ist, ob Zacconi, der sich ja als Praktiker und Theoretiker hauptsächlich auf gesanglichem Gebiete betätigt hat, vom Standpunkt der Instrumentenforschung als unbedingt zuverlässiger Gewährsmann anzusprechen ist. Trotzdem er seine ‚Prattica di musica' in Graz entworfen hat, wo er seit 1585 als „musico e cantore" der erzherzoglichen Kapelle angehörte, ihm also dort der beträchtliche Instrumentenbesitz seines Dienstherrn, des Erzherzogs Carl v. Steiermark[2]), zu Gebote stand, können seine Angaben über die Blasinstrumente nur als dürftig und lückenhaft bezeichnet werden[3]), wenn man sie mit dem reichhaltigen Bilde vergleicht, das Praetorius in seinem ‚Syntagma' von dem vielgestaltigen Instrumentarium der Spätrenaissance bietet.

III.
Krummhörner

In der Reihe der Doppelrohrblattinstrumente mit Windkapsel bilden die Krummhörner die wichtigste Gruppe. Ihr Name weist auf die Besonderheit ihrer äußeren Form hin: die zylindrische Röhre ist im unteren, sich nur ein wenig konisch erweiternden Teile hakenförmig aufwärts gebogen — vielleicht in Anlehnung an Vorläufertypen, die ein Tierhorn als Schallstück besaßen. Entsprechend dem Deutschen hieß das Krummhorn im mittelalterlichen Englisch »Crokhorn«; gebräuchlicher war aber die dem Deutschen nachgebildete Bezeichnung »Cromorne«, die als Lehnwort ebenso ins Französische[4]) und als »Cromorno« auch ins Italienische überging (s. unten). Daneben finden sich im Englischen Bildungen wie »Cromcorn«[5]) und »Crumhorn« (vgl. das Inventar Heinrich VIII. vom Jahre 1547[6]), die noch deutlicher die deutsche Abstammung betonen. Außer »Cromorne« gab es in den romanischen Sprachen auch selbständige Krummhornnamen; in Frankreich (s. Mersenne): »Tourne-

[1]) H. Kretzschmar im ‚Jahrbuch der Musikbibl. Peters f. 1910', S. 54 (auf Grund von Zacconi's Autobiographie).

[2]) Abdruck der Inventare von 1577 und 1590 im 7. Bd. des ‚Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen . . .' (1888), S. XVIIf.

[3]) Das Urteil in Fétis' ‚Biogr. univ.' (VIII, 504): „dans ce livre [‚Prattica di musica'] on peut prendre la connaissance la plus exacte des instruments en usage à cette époque" ist in dieser Form kaum aufrecht zuerhalten.

[4]) Durch volksetymologische Metathesis entstand später aus dem Wort Cromorne: »Cor morne«, ‚dunkles, stilles Horn'. (In J. G. Walthers ‚Musical. Lexicon' von 1732, S. 193, ist der umgekehrte Vorgang [!] angenommen: „Es kann sein, daß in der ersten Sylbe dieses Wortes [Cromorne] zweene Buchstaben versetzt sind, und es vielleicht Cormorne heißen soll; von cor, ein Horn, und morne, dunkel, still, traurig."

[5]) „. . . With Cromcorns musicke laud the King / of Kings with one accord" (William Leighton, ‚Teares and lamentations of a sorrowful soule', 1613; s. Galpin, ‚Old English instruments . . .', S. 73 und 164).

[6]) „. . . One case with vii Crumhornes in it", „A case with iiii Crumhornes in it", „Another case with vii Crumhornes in it", „A case of printed lether with vii crokhornes of Ivorie". (Galpin, S. 296, 298.)

bout«, von Sachs treffend mit »Dreh-Ender« verdeutscht, in Italien: »Storto« (sc. corno, »corno storto« = gebogenes, gekrümmtes Horn), auch »Storta«[1]), meist jedoch »Cornamuto torto«[2]) (vereinzelt auch: »Piva torta«[3]), in Spanien: »Orlo«[4]). Während fast alle Benennungen nur auf die Krümmung der Röhre anspielen, berücksichtigt der italienische Namen »Cornamuto torto« — im Spanischen in wörtlicher Übertragung: »Cornamuda tuerta«[5]) — auch den Klang der Instrumentes, der infolge der eng mensurierten zylindrischen Röhre milder und gedeckter als bei den Bomharten war[6]).

Die Frühgeschichte des Krummhorns ist noch nicht genügend geklärt. Sachs vermutet als Vorläufertyp das gälische »Pibcorn« (die spätere englische »Hornpipe«), ein Instrument, dessen Sippe „heute in langer Ahnenkette von Indien bis Süd- und Westeuropa verfolgt werden kann: Rohrblattinstrumente geraden Schaftes mit einem kurzen Tierhorn an jedem Ende, einem als Windkapsel und einem als Schallstück"[7]). Als unmittelbares Stamminstrument des Krummhorns ist aber wohl die gekrümmte Platerpfeife anzunehmen, bei der — wie bereits betont — die Tierblase nur durch eine hölzerne Windkapsel ersetzt zu werden brauchte; am deutlichsten erweist dies ein Vergleich von Virdungs Abbildung des Platerspiels mit denen der Krummhörner (s. unten). Jedenfalls sprechen alle Gründe dafür, daß sich die endgültige Entwicklung des Krummhorns im Laufe des 15. Jahrhunderts in Deutschland vollzogen hat.

Erwähnungen des Instruments in mittelalterlichen Dichtwerken[8]) sind nur mit Vorsicht zu verwerten, da „krumbes Horn" sich hier auch auf den krummen Zinken oder das mit Grifflöchern versehene Tierhorn beziehen kann; für dieses findet sich noch bei Virdung (1511) und seinem Entlehner Agricola (1528) die Bezeichnung »Krumhorn« oder »Krumphorn«.

Vittore Carpaccio's Gemälde ‚Die Darstellung Jesu im Tempel' vom Jahre 1510[9]) mit dem blasenden Engel ist — nach Sachs — „der frühestе Beleg für die bekannte schlanke Hakenform" des entwickelten Krummhorns, überdies

---

[1]) Belege in den Beschreibungen der Hochzeitsfeiern der Medici 1539 und 1565; s. Kiesewetter, ‚Schicksale und Beschaffenheit . .', S. 32f. — Zu »Storto« vgl. den polnischen [!] Krummhornnamen »Sztort« (Sachs' Lexikon, S. 368b).

[2]) Zacconi, l. c. fol. 218 [s. oben, S. 262].

[3]) „Una cassa con 4 pive storte", „Cornetti storti n. 4" (1612 und 1617 in Briefen des estensischen Agenten Ludovico Borghi; s. Valdrighi, ‚Nomocheliurg.', S. 307/08).

[4]) van der Straeten, VIII, 265 [3]). — Im Inventar Philipp II. (1602) findet sich die umschreibende Bezeichnung „dulçayna . . . a manera de cayado" [s. unten; Abschnitt IV].

[5]) So bei Cerone (1613), der Zacconi's Angaben wörtlich übernimmt.

[6]) Über das in Paetorius' Dispositionen sehr häufig vorkommende Krummhorn-Register der Orgel, ein teils offenes, teils gedacktes Schnarrwerk von sanftem Hornklang, vgl. Adlungs ‚Musica mech. Org.' I, 108 f.

[7]) Sachs, Handbuch, S. 327 (s. auch Galpin S. 171). — Vgl. hierzu die kleinen Ambraser Modelle von Krummhörnern im Wiener Museum (Nr. 309—311 im Katalog von J. Schlosser), die Typen aus der Zeit um 1500 wiedergeben. Sie besitzen noch ein aufgesetztes [!] Schallstück, sind aber abweichenderweise konisch gebohrt.

[8]) z. B. V. 19074 im ‚Apollonius von Tyrland' des Heinrich von Neustadt (um 1300):
„sumber, pfifen, krumpen horn
fuort der herre wolgeporn."
(Ausgabe v. Joseph Strobl, Wien 1875, S. 261) [sumber=kleine Trommel].

[9]) In der Akademie zu Venedig (vgl. Heyer-Kat. II, 394). Photogr. Nachbildung in grossem Maßstabe: Braun-Dornach No. 26746.

eins der ganz wenigen Zeugnisse aus der bildenden Kunst, auf denen das Instrument erscheint. Ein weiteres gleichzeitiges Beispiel zeigt die Mitteltafel des Tucheraltars von Hans Süß von Kulmbach (1476—1522) in der Nürnberger Sebalduskirche[1]). Aus der deutschen Graphik gehören hierher die Holzschnitte Hans Burgkmairs für Kaiser Maximilian I.: das Musikerblatt aus dem ‚Weißkunig' [2]) (um 1510) und das „Musica Schalmeyen / pusaunen vnd krumphörner" betitelte 20. Blatt der 1516 begonnenen Folge des ‚Triumphs', ferner Bl. 5 („Gebeyn aller Menschen") aus Hans Holbeins in den 1520er Jahren entstandenem ‚Totentanz' und der hübsche Kupferstich mit den drei Krummhornbläsern des westfälischen Kleinmeisters Heinrich Aldegrever vom Jahre 1551 (Bartsch 152).

In der 1511 — ein Jahr nach Carpaccio's Gemälde — erschienenen ‚Musica getutscht' von Seb. Virdung ist auf Bl. B iiij ein bereits aus 4 Sorten bestehender Chor von Krummhörnern mit breiten Windkapseln abgebildet (Diskant, Alt, Tenor und Baß)[3]). Auch in Martin Agricolas ‚Musica instrumentalis' vom Jahre 1528 und später sind diese Holzschnitte der „Vier Kromphörner / odder Pfeiffen" (auf Bl. xi) zu finden[4]). Im Text seines Büchleins macht Agricola jedoch keinen Unterschied zwischen der Mittelstimme Alt/Tenor (s. unten). Nach seinen Erläuterungen und Griffangaben war der Tonumfang des Diskant: g—a¹, des Alt/Tenor: c—d¹ und des Basses: F—g, d. h. je einer None:

(1528, Bl. vij'): „Die Kromhörner aber nicht höher gan
Denn die acht löcher werden auffgethan.
Darümb aller gesang sich drauff nicht zimpt
Der sich auff flöten vnd groß pfeiffen stimpt[5])."

(1545, Bl. 20'): „Die Kromphörner nicht höcher gan
Dann ein Tonum Diapason /
Als der Discant bis zum aa
Tenor zum d. das merck alda /
Baß das Gsolreut berürt
Wie beym offen ring[6]) wirt gespürt.
— — — — — — — — — — —
Drumb ein gesang höcher zugericht
Schickt sich auff diese Pfeiffen nicht."

Urkundliche Zeugnisse für die Verbreitung der Krummhörner im 16. Jahrhundert sind vielfach zu finden. 1531 ließ der Rat der flämischen Stadt

[1]) Der zweite der im Vordergrunde links zu Füßen der Madonna stehenden Engel hält ein Krummhorn in der Hand. Vgl. die Nachbildung des Gemäldes bei M. Sauerlandt, ‚Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei' (Königstein i. T. 1922), S. 29.

[2]) Über diesen Holzschnitt — Unterschrift: „Die Geschicklichkeit in der Musiken ..." usw. — vgl. die Bemerkungen H. Leichtentritts in SIMG VII, 351. (Die dort erwähnte „Guitarre" ist eine Fiedel!)

[3]) „... vier Crumhorner zum positiv fast lustig zu hören" werden bereits in einem Bericht über die am 1. März 1500 zu Torgau begangene Hochzeit des sächsischen Herzogs Johann mit Sofie von Mecklenburg erwähnt (AfM VII, 44).

[4]) Ebenso in der ‚Musurgia' von O. Luscinius (Straßburg 1536), S. 21. — Die Virdung'schen Holzschnitte der Krummhörner sind übrigens insofern ungenau, als sie nur sechs Grifflöcher zeigen, während das unterste — ein Doppelloch für links- oder rechtshändigen Gebrauch, vgl. die Abbildungen der Schalmei-Bombarte und [Block-]Flöten — fehlt.

[5]) D. h. ein Überblasen erfordert.

[6]) D. h. beim Öffnen aller Grifflöcher.

Oudenaarde: außer einem „duutsche cokere fluyten" „... eenen bascontre van ... cromhoorenen ...", 1539 ein acht Stück enthaltendes schönes Stimmwerk („... eenen schoonen cokere cromhoorens ...") für die Stadtpfeifer zum Preise von 80 Pariser Livres in Antwerpen ankaufen[1]). Auch die Spielleute der alten baltischen Hansastadt Reval bedienten sich damals der „flöuten off krum hornen", wenn sie bei Hochzeiten ihre „dubbelde dentze" aufspielten[2]), und ebenso sind im Inventar der Augsburger Ratsinstrumente vom Jahre 1540 „... 4 krwmhörner [1] discant 2 tennor 1 baß Canter ..." verzeichnet[3]). Ferner ist ein Schreiben des Nürnberger Blasinstrumentenmachers Jörg Neuschel[4]) vom Jahre 1542 an den zu Königsberg residierenden Herzog Albrecht in Preußen beachtenswert[5]). Außer 24 Trompeten, 4 Querflöten („Zwergpfeiffen") und 5 Zinken aus Elfenbein nebst einer silbernen Posaune mit 4 Zügen bietet Neuschel in diesem Briefe dem Fürsten ein großes schönes Futteral Krummhörner an: „Weyter hab ich noch ein groß schon futter grumbhorner, des seindt 10; die Tenor haben auch schloß [Schlösser = Klappen] und seindt [wie] die großen Baß gemacht, das mans mit messen Roren plest." Diese Bemerkung („daß man sie mit messingenen Röhren bläst") enthält einen Hinweis auf die (nur an dieser Stelle belegte) Handhabung der großen Krummhörner: sie konnten mittels eines in die Windkapsel eingesteckten S-Rohres nach Art der Baßblockflöten, Pommern, Dolziane usw. angeblasen werden[6]). — Neben Neuschel ist noch ein anderer zeitgenössischer deutscher Verfertiger von Krummhörnern bekannt: Jörg Wier zu Memmingen, der um 1560 bereits verstorben war. Die von ihm der kursächsischen Hofkapelle gelieferten Instrumente hatten das Wohlgefallen des Herzogs Albrecht von Bayern erregt, so daß dieser von dem Kurfürsten August den Namen des Meisters zu erfahren wünschte[7]).

---

[1]) Rechnungsbelege bei van der Straeten IV, 144/45. Vgl. dort auch S. 151. — Das Haus in Antwerpen, in dem der (aus Köln gebürtige?) Komponist und bedeutende Musikdrucker Tylman Susato um 1550 wohnte, führte den Namen ‚In den Cromhorn' (van der Straeten V, 261).

[2]) Lt. „Ordinancie der Stadt Spelluide ..." vom Jahre 1532 (‚Archiv für die Geschichte Livlands, Estlands und Kurlands' I [1842], S. 228f.; Abdruck von H. J. Moser im AfM I, 139).

[3]) „Dar zwe [dazu] ist noch gemacht worden 1 Discannt vnd 1 tennor vnd ein fueder [Futteral] mit leder yber zogen ..." (‚Denkmäler der Tonkunst in Bayern', V. Jahrgang, S. LVII).

[4]) Sohn des 1533 verstorbenen Hans d. Jüng. — Georg, der in Archivalien (lt. F. Jahn) auch unter dem Namen ‚Stengel' vorkommt, starb 1557, ein Jahr nach dem Tode seiner Gattin Kunigunde. Er ist der letzte Instrumentenmacher der Familie N. (AfM VII, 24 u. 26).

[5]) Abdruck in den MfM IX, 152 (IV. Brief vom 3. September 1542). — Über die rege Musikliebe des Herzogs vgl. u. a. J. Müller-Blattaus Mitteilungen in ZfM VI, 219f. („Herzog Albrechts Musikbibliothek").

[6]) Demselben Zwecke dient eine am unteren Ende der Windkapsel angebrachte Anblasschnauze, wie sie die Abbildung des Großbaß-Krummhorns bei Praetorius zeigt (Tafel XIII).

[7]) Vgl. das von R. Kade mitgeteilte Antwortschreiben des sächsischen Kurfürsten vom 13. Mai 1563 (SIMG XV, 544). In dem Briefe wird berichtet, daß die „Krumphörner ... zu Memmingen gemacht sein sollten. Es sei aber derselb meister mittlerzeit abgestorben und habe auff seine pfeiffen ein groß deutsch F zum zeichen od[er] gemerk brennen lassen ..." Der hier nicht genannte Namen des Meisters ergibt sich aus dem in der Berliner Sammlung (Nr. 2991) erhaltenen Klappenpaar mit der gravierten Inschrift „Ioerg Wier zuo Meningen 1537". (Näheres bei van der Straeten, VII, 334f. [mit farbiger Abbildung]. Vgl. auch H. Halbig im AfM VI, 17f.)

Die ausführlichen gedruckten Beschreibungen der in Florenz am Hofe der Medici während des 16. Jahrhunderts begangenen Hochzeitsfeiern, mit denen prunkvolle Theateraufführungen verbunden waren, bilden bekanntlich eine ergiebige Quelle zur Kenntnis der Instrumente und des Orchesters der Renaissancezeit[1]). Auch zur Geschichte des Krummhorns liefern diese ‚Descrizioni' einige Beiträge: unter den Begleitinstrumenten zu den Intermedien bei der Vermählung des Cosimo Medici mit der Prinzessin Leonora von Toledo im Jahre 1539 waren [6] »Storte« vertreten, und 5 »Storte« nebst einer »Stortina« (d. i. ein Kleindiskant-Krummhorn) erscheinen 1565 in dem großen Orchester, das zu den Intermedienaufführungen bei der Hochzeit des Francesco Medici mit der Königin Johanna von Österreich aufgeboten wurde[2]). Auch in der Reisebeschreibung des Herzogs Ferdinand von Bayern, der diesem Feste als Gast beiwohnte, sind die „khrumb Hörner" der Tafelmusik und die „großen khrumben Pfeiffen" der Intermedienmusik erwähnt[3]).

Für die Zeit um 1600 ist — wie stets — Praetorius' ‚Syntagma musicum' die wichtigste Quelle. Nach den Angaben in der XV. Tabelle (S. 24 [27]) und im XV. Kapitel (S. 40 [47]) der ‚Organographia' sowie den Abbildungen auf Tafel XIII/2 der ‚Sciagraphia' bestand die Familie der Krummhörner nunmehr aus folgenden 5 Sorten:

I. (5). Exilent oder Kleindiskant. Länge: 1′ 1″ = 31 cm ohne, 1′ 5″ = 40 cm mit Windkapsel. Tonumfang: c^1—d^2.
II. (4). Diskant. Länge: 1′ 6″ = 42 cm bzw. 2′ = 56 cm. Umfang: g—a^1.
III. (3). Alt/Tenor. Länge: 2′ 4″ = 66 cm bzw. 2′ 11″ = 82 cm. Umfang: c—d^1.[4])
IV. (2). Baß. Länge: 3′ 5″ = 96 cm bzw. 4′ 3″ = 1,19 m. Umfang: F—g (mit 1 Klappe) [bzw. E—g (mit 2 Klappen)].
V. (1). Großbaß. Länge: 4′ 3″ = 1,19 m bzw. 5′ 4″ = 1,50 m. Umfang: B_1—c (mit 1 Klappe) bzw. A_1—c oder d (mit 2 [oder 3?] Klappen[5])

Die Abbildungen zeigen die einzelnen Sorten in nachstehender Anordnung (von links nach rechts): Großbaß, Diskant, Baß (Vorder- und Rückseite), Alt/Tenor, Kleindiskant. Ein vollständiges Stimmwerk bestand aus 9 Stück (S. 13 [14]), und zwar 1 Kleindiskant (Exilent), 2 Diskant, 3 Alt/Tenor, 2 Baß und 1 Großbaß.

„Die Krumbhörner (Lituus [Litui], Italis Storti, Cornamuti torti)", schreibt Praetorius, „werden nicht mit bloßen Röhren [Rohrblättern] geblasen / sondern haben ... oben über den Röhrlein sonderliche Capsulen / darumb man sie dann auch desto weniger zwingen / und im Ton nachzugeben nicht sonderlich helfen

[1]) Vgl. Kiesewetter, a. a. O., S. 31 f.; O. Kinkeldey, ‚Orgel und Klavier ...', S. 167 f. — Eine ausführliche Bibliographie über alle diese Florentiner Festschriften gibt A. Solerti in: ‚Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea ...' (Florenz 1905), S. 1—22.
[2]) Quellenbelege bei Kiesewetter, S. 32.
[3]) S. 45 [Florenz, 17. Dezember]: „. . . beim Morgenmal . . . hatt man Musica gehallten, mit Zinckhen vnd Pusaunen. Dergleichen mit khrumb Hörnern, aber alles nur Welsche Dännz, so meines erachtens auch nur gemain Ding gewest." S. 50′ f. [26. Dezember]: „. . . nach dem fünfften Act . . . khomen 12 Nackent Nimphe vnd souil Satirj, die haben aber gesungen vnd mit großen khrumben Pfeiffen, darein Zinckhen vnd Pusaunen gestimbt gewest, Pfiffen . . ." (A. Sandberger, ‚Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle . . .', III [1895], S. 351 und 353. Quellen: S. 349*).
[4]) Nur diese Art ist in Zacconi's ‚Musica prattica' erwähnt. [S. oben, S. 262.]
[5]) In Sachs' Handbuch (S. 327) ist versehentlich F_1 [!]—d, also ein Umfang von nahezu 2 Oktaven angegeben.

kann. Hinten haben sie ein [Daumen-] Loch / vornen 6 [richtiger: 7!] / und über diese / noch 2 Löcher unten; also daß sie noch 2 oder 3 Töne tiefer geblasen werden könnten. Aber es müßten [zu diesem Zwecke] noch absonderliche Schlüssel- und Messing-Claves (wie in etlichen zu finden) darzu gemacht werden; sonsten es mit den Fingern nicht zu erreichen / noch zu begreifen ist."

Das heißt: die in der inneren Röhrenbiegung angebrachten untersten Löcher sind dem Fingerbereich entzogen; sie können daher als Tonlöcher nur verwendet werden, wenn sie mit Klappen versehen sind. Ohne Klappen dienen sie — wie bei den kleinen Schalmeien oder Pommern — lediglich als Stimmlöcher zur Regulierung des unteren Grenztons, wie es Praetorius (S. 41) mit folgenden Worten bestätigt:

„Es müssen aber die unterste 2 Löcher ohne das nothwendig offen sein/ sonsten hätte das ganze Instrument keinen rechten völligen Resonanz / und das siebente Loch unten / gäbe alsdann einen tieferen Ton / als es von rechtswegen geben muß und soll."

Wie es die Abbildungen auf Tafel XIII und erhaltene Stücke[1]) zeigen, waren beim Baßkrummhorn die beiden Stimmlöcher mit kleinen Schiebern oder Riegeln versehen, die in metallenen Rinnen liefen; dadurch ließ sich das eine oder das andere Loch zum Zwecke der Stimmungsregelung vor dem Spiel ein- oder ausschalten. Als Tonlöcher — zur Erweiterung des unteren Tonbereichs — hätten diese Stimmlöcher, wie gesagt, nur mit Zuhilfenahme von Klappen Verwendung finden können. Während aber bei den geraden Baßbomharten eine derartige Klappenanlage ohne weiteres möglich war, erwies sich die Anbringung der erforderlichen Klappen bei den Krummhörnern infolge der Lage der betreffenden Löcher in der Rundung des unteren Röhrenteils als eine weit schwierigere Aufgabe. Halbig, der diese Frage in seiner aufschlußreichen ‚Geschichte der Klappe'[2]) eingehend untersucht und begründet, kommt (S. 29) zu dem Schluß, daß bei dem damaligen Stand des Instrumentenbaues keine Lösung dieser Aufgabe gefunden wurde. In der Tat bestätigen die erhaltenen Stücke sowohl wie auch die Abbildungen bei Praetorius, daß die Baßkrummhörner nur auf 2 Klappen beschränkt blieben[3]), die in üblicher Weise paarweise übereinander gelegt wurden: die erste Klappe entsprach dem Kleinfingerloch, die zweite Klappe vertiefte diesen Klappenton um einen Halbton. Beim Baßkrummhorn (IV) kam also zu dem durch die erste Klappe erzielten F noch E, beim Großbaß (V) zu B_1 noch A_1 hinzu. Andererseits bemerkt Praetorius ausdrücklich (s. oben), daß die zur Erweiterung um 2 oder 3 Töne benötigten „absonderlichen Schlüssel . . . in etlichen zu finden" seien, es also damals solche Instrumente — wenn auch nur vereinzelt — gegeben haben muß. Die in der Tabelle XV/2 beim Baßkrummhorn als „Falsetstimmen"[4]) (mit schwarzen Notenköpfen) vermerkten Grenz-

[1]) Beispiele: Brüssel Nr. 615 und Köln Nr. 1429.
[2]) AfM VI (1924), S. 1ff.
[3]) Vgl. auch Mersenne (Instruments V, 290): „Les parties de la Basse et de la Taille, qui sont de quatre ou cinq pieds de long [= Großbaß und Baß bei Praetorius], ont vne ou deux clefs pour boucher les derniers trous, parce que les doigts n'y peuvent atteindre."
[4]) Praetorius, S. 19 [22].

töne C und D wären ja sonst auch nicht zu erzielen gewesen[1]) — denn Mahillon's Annahme, daß hierzu die als Klappenersatz anzusehenden und während des Spieles [!] von einer zweiten Person [!] zu bedienenden Stimmlochriegel verwendet worden wären[2]), ist unhaltbar.

Aus der oben mitgeteilten Briefstelle Jörg Neuschels vom Jahre 1542 und dem Berliner Inventar vom Jahre 1582[3]) ergibt sich, daß im Gegensatz zu Praetorius' Angabe anscheinend auch besondere Tenorkrummhörner, d. h. größere Instrumente als in Altlage gebräuchlich waren. Indes waren ja die Stimmbenennungen der einzelnen Sorten häufig schwankend; es ist daher auch möglich, daß man anderwärts das Großbaßinstrument (V) einfach als ‚Baß', das Baßkrummhorn (IV) dementsprechend als ‚Tenor' und die Mittelgröße (III) nur als ‚Alt' bezeichnet hat. Dagegen muß die Aufzählung im ‚Syntagma' durch ein Kleindiskant-Krummhorn ergänzt werden, das eine Quarte höher als der Exilent (I) stand, also über den Tonumfang f^1—g^2 verfügte. Dieser kleinste Vertreter des Stimmwerks ist sowohl bei Thomas Stoltzer (1526) wie auch bei Hermann Schein (1617) vorgeschrieben (s. S. 272): beide Stimmen erfordern einen Umfang von f^1—f^2 bzw. g^1—g^2, während das Kleindiskantinstrument bei Praetorius nur über c^1—d^2 verfügt.

Die während des ganzen 16. Jahrhunderts andauernde Verbreitung der Krummhörner[4]) geht auch aus den zeitgenössischen Inventaren der Instrumentensammlungen und Hofkapellen hervor. Nicht weniger als 25 Stück — darunter ein Lederkasten mit „vii crokhornes of Ivorie" — waren in der Sammlung König Heinrich VIII. von England vertreten (Inventar 1547), 11 „orlos de Alemania" besaß Maria von Ungarn (Inventar 1559), je 8 Stück Raimund Fugger in Augsburg (1566) und Graf Hendrik Brederode zu Vianen (1567). In der Zeitfolge reihen sich die Bestandsaufnahmen der Hofkapellen an: Weimar 1570: 8 Stück, Kassel 1573 und Berlin 1582: je 7 Stück (Kassel 1613: 9, 1638: 11 Stück), Stuttgart 1589: 27 Stück (3 Futterale zu 10, 9 und 8 Stück), Graz 1590 und Dresden 1593: je 8 Stück und Innsbruck 1596: 6 Stück.

In Frankreich führte das Krummhorn — wie eingangs erwähnt — neben »Cromorne« im 17. Jahrhundert auch einen eigenen Namen: »Tournebout«, eine Bezeichnung, die wie unser »Krummhorn« auf die untere Biegung der Röhre (»Dreh-Ender«) hinweist. Das Instrument war jenseits der Vogesen jedoch nicht bodenständig, sondern nach dem Zeugnis Mersenne's, der ihm in seiner ‚Harmonie universelle' (Instruments V, 290) einen kurzen Abschnitt widmet, aus England[5]) eingeführt worden: „Ces Tournebouts se font en

[1]) Das Großbaßkrummhorn mit dem Umfang A_1—d (also nicht mit c als oberem Grenzton) war nach der Notierung in der Tabelle XV, 1 anscheinend mit 3 Klappen gedacht: die Grifflöcher ergaben die Oktave D—d, und als Klappentöne kamen C, B_1 und A_1 hinzu.

[2]) Cat. Brüssel II, 17: „Il fallait une seconde personne pour fermer ou ouvrir ces verrous pendant l'exécution."

[3]) Es sind dort 1 Baß, 2 Tenor-, 2 Alt- und 2 Diskant-Krummhörner angeführt (s. Sachs, ‚Musik und Oper . . .', S. 206).

[4]) Sachs' Voraussetzung (Handbuch S. 327), daß das Krummhorn „nicht allzu wichtig war", ist kaum zutreffend.

[5]) Die „still pipes", die bei den Begleitinstrumenten zu Gascoignes 1566 aufgeführter Tragödie ‚Jocasta' erwähnt werden, waren vermutlich Krummhörner (Galpin S. 164).

Angleterre.' Trotzdem hat das Krummhorn gerade in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch eine Rolle gespielt, zu einer Zeit also, in der es wie die Mehrzahl der übrigen Schalmeiinstrumente aus Praetorius' Zeitalter in Deutschland und anderen Ländern bereits im Aussterben begriffen oder schon verschwunden war. Ein Quintett von »Cromorne«-Bläsern, die gleichzeitig Spieler der »Trompette marine« (Marintrompete oder Nonnengeige) waren, gehörte zur „Grande Ecurie", der großen Marstallkapelle des französischen Hofes[1]); sie wirkten hier sowohl bei kirchlichen Feiern wie auch bei Bällen, Komödienaufführungen und anderen höfischen Veranstaltungen mit[2]). Als treffliche Bläser sind mehrere Mitglieder der berühmten Musikerfamilie Philidor-Danican bekannt: Michel (gest. 1659), sein Bruder Jean (gest. 1679) und dessen Söhne André (gest. 1730), Jacques (1647—1708) und Alexandre (als Cromornist von 1679—1683 nachweisbar[3]); ebenso ist Jean Hotteterre père (gest. um 1678) zu nennen, der als ausgezeichneter Blasinstrumentenmacher auch Krummhörner gebaut hat[4]). — Erhaltene Stücke (s. unten) zeigen freilich, daß das französische Cromorne des 17. und 18. Jahrhunderts „nicht mehr das alte, elegant geschwungene Krummhorn mit dem milden Klang, sondern ein derbes, plumpes [klappenloses] Freiluftinstrument [?] mit weitester Mensur, Lederüberzug und kapsellosem Fagott-S" war[5]). Das freie Blasen (ohne Windkapsel) kennt Mersenne zwar noch nicht[6]), es wird aber durch eine Angabe des um 1650 wirkenden Musikschriftstellers Pierre Trichet bestätigt, wonach die Kapsel nur nach dem Spiel aufgesetzt wurde[7]); aus der Anblasekapsel war also eine bloße Schutzkapsel geworden, die Beschädigungen des Rohrblattes verhüten sollte. Ein von Berthault verfertigtes Krummhorn, das vermutlich aus dem Nach-

---

[1]) Schon um 1650, also nicht erst 1666, wie Ecorcheville (SIMG. II, 630), oder 1679, wie Schletterer (‚Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige', S. 189) und Sachs' Handbuch angeben. Michel Danicans Bestallung zum „joueur de quinte de cromorne et trompette-marine de la Grande Ecurie" ist vom 31. Juli 1651 datiert (Fétis-Pougin, Suppl. II, 333).

[2]) „Ils sont quelquefois employés aux bals, ballets, comédies et appartements et aux autres endroits où ils sont nécessaires. Il y en a quelques-uns à la musique de la chapelle" (‚Les Etats de la France', 1718. Vgl. SIMG. II, 631).

[3]) Ausführliche Angaben über alle Mitglieder der Familie Ph. bringt Pougin's Suppl. zu Fétis' ‚Biographie univ.' II, 332f. (Das von Ecorcheville in SIMG. II, 629f. mitgeteilte Material behandelt nur den Zeitraum von 1690—1730.)

[4]) [Ch. Emm. Borjon], ‚Traité de la Musette' (Lyon 1672), S. 38: „Le père Hotteterre est un homme unique pour la construction de toutes sortes d'instrumens de bois, d'yvoire, et d'ébeine, comme sont les musettes, flûtes, flageolets, haubois, cromornes; et mesme pour faire des accords parfaits de tous ces mêmes instrumens." (Vgl. hierzu E. Thoinan, ‚Les Hotteterre et les Chédeville', Paris 1894, S. 17.)

[5]) Sachs' Handbuch, S. 328. Die Abbildung in der ‚Encyclopédie méthodique' (Lutherie, pl. VII, Fig. 13) darf hier aber wohl kaum als Beleg angeführt werden, da der Stecher (A. Benard) — wie in vielen anderen Fällen — offensichtlich Mersenne's Abbildung übernommen hat. Dies »Tournebout« zeigt zwar auch eine derbe äußere Form, besitzt aber eine richtige Windkapsel und keinen Lederüberzug.

[6]) Aus seinen Angaben (a. a. O., S. 290) geht deutlich hervor, daß das Anblasen, wie es auch Praetorius beschreibt, durch die Windkapsel („que l'on met dans la bouche") erfolgte.

[7]) P. Trichet, ‚Traité des instruments de musique', Ms. (1070) in der Bibl. Sainte-Geneviève zu Paris; s. J. Ecorcheville, ‚Vingt Suites . . .', S. 89, Note 6.

laß eines Cromornisten der Hofkapelle stammte, wurde noch 1761 in den Pariser ‚Affiches, annonces et avis divers' zum Kaufe angeboten[1]).

Von Kompositionen, die eigens für Krummhörner bestimmt waren, ist nur wenig bekannt. Als Begleitinstrumente sind sie in der 1539 zu Venedig im Druck erschienenen Florentiner Hochzeitsmusik (‚Mvsiche fatte nelle nozze dello . . . Dvca di Firenze . . . Cosimo de Medici . . .' usw.) vorgeschrieben, und zwar zur Begleitung des sechsstimmigen Hirtenchores „Guardane almo pastore" am Schlusse des ersten Aktes der von Francesco Corteccia zu dieser Gelegenheit komponierten „Musicha della comedia" (Vermerk in der Tavola des Cantus-Stimmbuchs: „. . . cantata da sei pastori, et dipoi ricantata . . . et sonata . . . con le storte"[2]). Ein weiteres Beispiel ist der siebenstimmige Psalm ‚Noli aemulari' von Thomas Stoltzer (um 1450—1526). In dem an den Herzog Albrecht in Preußen gerichteten Widmungsbriefe bei Übersendung dieser Komposition schreibt Stoltzer am 23. Februar 1526 aus Ofen:

„. . . Ist mir in dem eingefallen, in disser arbeit E. F. G. . . . sunderlich zu dienen, Hab an die Khrumphörner gedacht und den psalm also gesetzt, das er gantz darauff gerecht ist, Wann sunst nitt ain jeder gesang darauff bekqwem ist[3]) und sunderlich [bei] vil stimmen . . .[4])."

Ein reines Instrumentalstück liegt in der bekannten „Paduana für 4 Krumhorn" von Joh. Hermann Schein (1586—1630) vor, die in dem 1617 (ohne Druckort) erschienenen Sammelwerk ‚Amoenitatum musicalium hortulus' enthalten ist und als Anhängsel zu des Meisters instrumentalem Hauptwerk, dem 1617 in Leipzig veröffentlichten ‚Banchetto Musicale Neuer anmuthiger Padouanen, Gagliarden / Courenten vnd Allemanden / . . . auf allerley Instrumenten / lieblich vnd lustig zu gebrauchen' betrachtet werden kann[5]). Auch in dem vermutlich selbst verfaßten Text zu seinem Erstlingswerke, dem ‚Venus Kräntzlein' vom Jahre 1609, vergißt Schein die Krummhörner nicht. In der zweiten Strophe zum ersten Stück, „Frisch auf, du edle Musikkunst", singt er:

„. . . . .
Mit Zinkenschall,
Posaunenhall,
Dulzan und den Surdanen,
Mit Pommern auch,
Flötengebrauch
Krummhörnern thu anmahnen[6])."

---

[1]) „Chromorne fait par Berthault, 300 livres", 23 févr. 1761. (E. de Bricqueville, ‚Les ventes d'instruments de musique au XVIII[e] siècle', Paris 1908, S. 32.)

[2]) A. Schmid, ‚Ottaviano dei Petrucci . . .' (Wien 1845), S. 132. Vgl. auch E. Vogel, ‚Bibl. d. gedruckten weltl. Vocalmusik Italiens' (Berlin 1892) II, 382.

[3]) Infolge des beschränkten Tonumfangs der Krummhörner! — Über ihre Rolle als Begleitinstrumente und die dabei erforderlichen Transpositionen s. Praetorius' ‚Syntagma mus.' III, 165/66.

[4]) MfM VIII, 67 (Abdruck nach der Urschrift im Staatsarchiv zu Königsberg). Vgl. auch a. a. O. S. 133f. sowie S. 146f. O. Kades Aufsatz über den (abschriftlich in der Dresdener Bibliothek vorhandenen) Psalm.

[5]) A. Prüfer, ‚Joh. Hermann Schein' (Leipzig 1895), S. 42; Abdruck der Paduane [XXII] im I. Bd. von Scheins sämtlichen Werken (1901), S. 201. — Betreffs des Sammelwerks vom Jahre 1622 s. E. Bohn, ‚Bibliographie der Musik-Druckwerke . . . zu Breslau' (Berlin 1883), S. 366 (1622a).

[6]) Scheins sämtliche Werke I, 3.

Ein kompositorisches Zeugnis für die Pflege des Krummhorns in Frankreich im 17. Jahrhundert ist eine vom Jahre 1660 datierte Suite von Degrinis, die handschriftlich im 1. Bande (S. 41f.) der 30 Bände umfassenden „Collection des Ballets" von Philidor erhalten ist. Sie ist für das kapsellose, also im Tonumfang nicht beschränkte Cromorne bestimmt und gilt als das späteste für dieses Instrument geschriebene Werk[1]). —

Die Zahl der erhalten gebliebenen Krummhörner ist verhältnismäßig groß, denn es sind immerhin noch 30 Stück nachzuweisen, die zu einem erheblichen Teil noch der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Sie verteilen sich auf folgende Sammlungen:

Berlin: Chor von 7 Krummhörnern: 2 Kleindiskant (Nr. 75, 673), 2 Diskant (Nr. 671/72), 2 Alt (Nr. 669/70), 1 Tenor bzw. Kleinbaß (Nr. 668), sämtlich mit der Erbauermarke HC und — bis auf Nr. 75 — aus dem Instrumentenbestand der St. Wenzelskirche zu Naumburg. — Ein Klappenpaar (Nr. 2991) zu einem Baßkrummhorn von Jörg Wier, Memmingen 1537 [s. oben, S. 267.

Brüssel: Chor von 6 Krummhörnern in dem ursprünglichen Futteral (Unikum!): 1 Diskant (Nr. 610), 3 Alt (Nr. 611—613), 1 Tenor (Nr. 614), 1 Baß (Nr. 615). Brandmarke: !![2]). Aus der Sammlung Valdrighi-Modena; angeblich aus Estensischem Besitz. — 3 weitere Krummhörner aus der Sammlung Barbieri-Madrid: Alt (Nr. 2311), Tenor (Nr. 2312) und Baß (Nr. 2313) mit den gleichen Brandmarken ↑ und ↑↑ wie die Instrumente in Köln und Wien (s. unten).

Köln: 1 Alt- (Nr. 1427) und 1 Baßkrummhorn (Nr. 1429) mit dem Brandmarken ↑ und ↑↑ (vgl. Brüssel und Wien. Nachbildungen von Nr. 1429: Berlin Nr. 1455 und Kopenhagen Nr. 107 bis [E 118]).

Linz: 2 Altkrummhörner (Kat. ³1910, S. 43).

München: 1 Kleindiskant-Krummhorn (Nr. 67).

Nürnberg: 1 Altkrummhorn (Nr. 109).

Paris: 1 Baßkrummhorn (Nr. 496) aus den Sammlungen Contarini-Correr in Venedig.

Verona: 1 Kleindiskant- (Nachbildung: Neuyork Nr. 2572), 1 Diskant- und 1 Altkrummhorn (s. Fachkat. der Wiener Ausstellung 1892, Italien S. 231, Nr. 9/10)[3]).

Wien, Kunsthistorisches Museum: 4 Krummhörner aus dem Instrumentenbestand bzw. aus der Ambraser Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1595): 2 Diskant (Nr. 215/16), 1 Alt/Tenor (Nr. 217, mit der Brandmarke ↑; vgl. Brüssel Nr. 2311/13 und Köln), 1 Baß (Nr. 214) mit

---

[1]) J. Ecorcheville, ‚Vingt Suites . . .', S. 89, Note 6 (nach A. Pirro). — Philidor's Ballettsammlung ist im Besitze der Bibl. du Conservatoire nat. zu Paris.

[2]) Vgl. die Nachbildungen der Brandmarken in Valdrighi's ‚Nomocheliurg.', S. 306; s. auch dessen ‚Musurgiana' Nr. 2 (Florenz 1880). Diese (im Brüsseler Katalog II, 15f. nicht erwähnte) Brandmarke, die sich auch auf zahlreichen Blasinstrumenten der Museen zu Berlin, Braunschweig, Brüssel, Köln, Nürnberg und Wien findet (s. den Hinweis des Verfassers in ZfM. IV, 166), läßt auf deutschen — nicht französischen! — Ursprung schließen.

[3]) Im Museo civico zu Verona noch ein weiteres (4.) Krummhorn; vgl. Valdrighi, S. 293/94: „. . . 4 Flauti [!] torti di bosso . . . (i cromorni) hanno improntata una testa, che parrebbe cornuta" (mit einem gehörnten Kopf als Brandmarke).

der Brandmarke ,*I MILLA*' (= ,in Milano'?) und aufwärts gerichteter Stürze. (Nachbildungen von Nr. 214: Brüssel Nr. 952 — unter der irrigen Bezeichnung »Courtaud«! —, Neuyork Nr. 2702.) — Dazu: 3 kleine Modelle von Krummhörnern (Nr. 309/11) aus der Ambraser Kunstkammer (s. Fußnote 7 zu S. 265).

Aus dieser Aufzählung der erhaltenen bzw. in Museen noch nachweisbaren Krummhörner ergeben sich folgende Zahlen für die einzelnen Sorten oder Stimmlagen: 4 Stück Kleindiskant: Berlin (2), München, Verona. — 6 Stück Diskant: Berlin (2), Brüssel, Verona, Wien (2). — 12 Stück Alt: Berlin (2), Brüssel (4), Köln, Linz (2), Nürnberg, Verona, Wien. — 3 Stück Tenor (mit 1 Klappe): Berlin, Brüssel (2). — 5 Stück Baß (mit je 2 Klappen und Schiebern[1]): Brüssel (2), Köln, Paris, Wien. — Vom Großbaßkrummhorn ist nicht ein einziges Stück mehr erhalten[2]). — »Tournebouts« (mit Lederüberzug nach Art der großen Zinken oder »Cornetti torti«) sind u. a. in Ann Arbor (Nr. 611), Brüssel (Nr. 1970), Kopenhagen (Nr. 107) und Neuyork (Nr. 1131) zu finden.

Mit Ausnahme von Frankreich, wo es sich in derber, rückständiger Form und Bauart noch bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts im Gebrauch erhielt[3]), hat das Krummhorn das Barockzeitalter nicht überlebt. Die meisten deutschen Quellenschriften des 18. Jahrhunderts erwähnen es nicht mehr; nur in dem 1737 (und 1749) zu Chemnitz erschienenen Stößel'schen ,Musicalischen Lexicon' findet sich (S. 200) folgende ergötzliche Beschreibung der Anblaseart: „. . . Man nimmt die Röhre, womit es als ein Hautbois geblasen wird, nicht ins Maul, sondern es ist, wie an den Sack-Pfeiffen, eine Capsel darüber, darein man blasen muß. . . ." In Deutschland zählte das Krummhorn damals schon längst „unter die verrostete Instrumenta", wie Joh. Philipp Eisel 1738 die „Teutschen Schallmeyen" oder Bomharte nennt[4]).

IV.

Dolzainen

Von der »Dolzaina« genannten Schalmeienart — eine naheliegende Verwechslung mit den als »Dolziane« bekannten frühen Fagotten ist zu vermeiden! — läßt sich auf Grund von Zacconi's spärlicher Angabe nur sagen, daß sie wie die Krummhörner, Rauschpfeifen, Schryari usw. zur Gruppe der mittels einer Windkapsel angeblasenen Instrumente gehörte. Da nicht nur der Name romanisch ist, sondern auch nahezu alle nachweisbaren Belege

---

[1]) Nur das (auch sonst abweichend gebaute) klappenlose Wiener Stück bildet eine Ausnahme.

[2]) Vgl. den Hinweis des Verfassers im ,Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920', S. 53. Neubildungen (nach Praetorius) von Jul. Schetelig-Berlin in den Museen zu Berlin (Nr. 1460) und Köln (Nr. 1430). — Je ein Alt- und Tenorkrummhorn im ehemaligen Besitze der Neukirche zu Straßburg i. E. (s. J. F. Lobstein, ,Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß', Straßburg 1840, S. 146) sind mit den anderen dortigen Instrumenten der alten Meistersingerzunft bei der Beschießung der Stadt im September 1870 verbrannt.

[3]) In Frankreich wurde nach 1700 mit »Basse de cromorne« zuweilen auch das Fagott bezeichnet (J. G. Walther, ,Musical. Lexicon', Leipzig 1732, S. 78).

[4]) ,. . . Der sich selbst informierende Musicus' (Erfurt 1738), S. 100.

und Erwähnungen sich auf romanische Sprachen beschränken, darf angenommen werden, daß die Dolzainen in Deutschland einen anderen Namen führten. Ob unsere Vermutung einer Übereinstimmung oder eines engen Zusammenhangs mit den von Praetorius im XVI. Kapitel behandelten »Cornamusen« richtig ist, mag dahingestellt bleiben. — Die Nachrichten über die Dolzainen verteilen sich auf französische und spanische Literaturdenkmäler des späten Mittelalters, Instrumenteninventare und Aufführungsberichte aus dem 16. Jahrhundert sowie einige spanische und italienische Quellenwerke zur Instrumentenkunde dieser Zeit.

In französischen mittelalterlichen Dichtwerken erscheint der Instrumentenname mehrmals in den Poemen des Guillaume de Machault (um 1290—1377), z. B. in ‚Li temps pastour':

„Douceines, simbales, clochettes[1])",

ferner in Guillaume's letztem Gedicht ‚La prise d'Alexandrie', in dem Leben und Taten Peter I. von Lusignan besungen werden:

„Cors sarrazinois et doussaines
. . . .
Demi—doussaine et flaustes
. . . ."[2]).

In einer Ballade von Eustache Deschamps (um 1340—1410) kommen die Verse vor:

„Harpe, psalterion, douçaine
N'ont plus amoureux sentement
. . . ."[3]),

und in einem ‚Les Echecs amoureux' betitelten, um 1375 entstandenen Lehrgedicht werden aufgezählt:

„Flasoz fleutez et douchaines,
Qui sont moult doulces et moult saines
. . . ."[4]).

Beispiele aus der spanischen Literatur sind in dem Cancionero enthalten, den Juan Alfonso de Baena 1445 dem König Juan II. von Kastilien (reg. 1406—1454) zueignete:

„En bozes baxas e de las mayores
Duçaynas e farpas otras sy sonavan
. . . ."[5]),

ferner in dem um 1500 anzusetzenden Gedicht ‚Triunfo de amor' von Juan del Enzina (1468—1534):

---

[1]) A. Bottée de Toulmon, ‚Dissertation sur les instruments de musique . . . au moyen-âge (Paris 1844), S. 105; E. Coussemaker in: ‚Annales archéolog.' VI (Paris 1847), S. 322 u. a.

[2]) Bottée de Toulmon, l. c., S. 106.

[3]) Coussemaker, a. a. O., S. 323; G. Kastner, ‚Les danses des morts' (Paris 1852), S. 178.

[4]) H. Abert in SIMG VI, 355 (nach dem Ms. O 66 der öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Eine englische Paraphrase ist in Lydgate's Dichtung 'Reson and Sensuallyte' enthalten, die E. Sieper 1901 herausgegeben hat).

[5]) Pedrell, ‚Organografia . . .', S. 123.

„Clarines de mil metales,
Dulzainas, flautas reales
Tamborinos muy gentiles
. . . .“[1]).

Ein Zeugnis aus der Musikpraxis des 15. Jahrhunderts liegt in einer Zahlungsanweisung für die Lieferung von 12 Holzblasinstrumenten vor, die Herzog Philipp der Gute im Jahre 1426 bei dem Instrumentenmacher Louis Willay (Willaert?) in Brügge anfertigen ließ:

„A Loys Willay, demourant à Bruges, la somme de trente et une livres quatre solz . . . pour quatre grans instrumens de ménestrelz, quatre douchaines et quatre fleutes, tous garnis d'estuiz de cuir et de coffres . . donné à Bruges, le xe jour de may, l'an mil cccc xxvj . . .“[2]).

Diese Instrumente — je 4 Bomharte [?], Dolzainen und Flöten — waren als Geschenke des Burgunderherzogs für den Markgrafen von Ferrara, Nicola III. d'Este, bestimmt. Im Nachlaßinventar eines späteren Mitglieds der Familie d'Este, des Kardinals Ippolito (1479—1520), eines Sohnes des Herzogs Ercole I., ist an erster Stelle der Musikinstrumente verzeichnet: „Uno instrumento che si dimanda il [!] dolzaina, cum una coperta de panno rosso . . .“[3]). — Weitere Belege aus Inventaren, in denen das Instrument ebenfalls nur einzeln vorkommt, liefern die Sammlungsverzeichnisse der Königin Maria von Ungarn (gest. 1558): „. . . casca, y dentro della una dulçayna de madera“[4]), und ihres Neffen, des Königs Philipp II. von Spanien (gest. 1598): „Una dulçayna de madera de box a manera de cayado . . .“[5]) (s. unten). — Dolzainen waren auch in dem Instrumentenmuseum des Herzogs Alfonso II. d'Este zu Ferrara vertreten, jener berühmten Sammlung, von der Ercole Bottrigari in seinem zuerst 1594 (unter dem Pseudonym Alemanno Benelli) erschienenen Dialog ‚Il Desiderio' eine anschauliche Schilderung gibt[6]). Als späteste Jahreszahl für Italien ist 1617 zu buchen, in welchem Jahre „dolzaine“ noch in einem Verzeichnis des estensischen Vertreters Ludovico Borghi vorkommen[7]).

Ähnliche Namenformen begegnen auch in deutschen Inventaren des 16. Jahrhunderts. Zu der reichen Musikkammer des Grafen Raymund Fugger (Augsburg 1566) gehörten „1 Doltiana, In ainem viereggett. langgelten Trüchle“, „Mer 1 klain doltiana zue Venedig gemacht word.“[8]), zu der Grazer Instrumentenkammer des Erzherzogs Carl v. Steiermark: „Ain copia dolzani,

[1]) Pedrell, a. a. O., S. 80.

[2]) van der Straeten VI, 554.

[3]) „Ein Instrument, welches Dolzaina genannt wird, mit einem Überzug von rotem Tuch.“ — Valdrighi, ‚Musurgiana' Nr. 12 (Modena 1884), S. 47.

[4]) „Eine Kiste, die eine hölzerne Dolzaina enthält.“ — van der Straeten VII, 444.

[5]) „Eine Dolzaina aus Buchsholz in Hakenform.“ — van der Straeten VIII, 316 Nr. 27.

[6]) „. . . Cornetti, . . . Tromboni, dolzaine, piffarotti . . .“ (‚Il Desiderio', S. 40). Von der 2. Ausgabe (1599) des Werkes, die unter Bottrigari's Namen erschien, liegt jetzt ein von Kathi Meyer hrsg. ausgezeichneter Neudruck vor (Bd. 5 der ‚Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch', Berlin 1924); s. AfM VII, 147).

[7]) Valdrighi, ‚Nomocheliurg.', S. 308.

[8]) Ms. im bayerischen Reichsarchiv zu München (‚Antiquit. und Kunstsachen', 1556 bis 1568, Tom. I, Bl. 172' Nr. 17 und Bl. 173 Nr. 40). — Das Inventar der Blasinstrumente und Geigen der Fugger'schen Musikkammer (s. ‚Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920', S. 51) ist zur Zeit noch unveröffentlicht.

darunder ain basz, zwen tenor und ain discäntl; id est vier stuckh“ (Inv. 1577) und „Drei grosze baszdulzani“ (Inv. 1590)[1]) und zum Instrumentenbesitz des Erzherzogs Ferdinand v. Tirol in Innsbruck (Inv. 1596): „Tolzanae, 8 stuckh, als 2 päsz, 4 tenor, 4 discant; auch darzue ein paszdolcima khauft worden von Iheronimo Geroldj[2]) erben“, „Mer ain neue doltana, von Venedig erkhauft[3])“. Sachs schreibt in seinem Handbuch (S. 325) bei den Fagottnamen: „Was man sich unter den drei großen baszdulzani im Nachlaß Erzherzog Karls (1577/90) oder den Tolzanae, 8 stuckh . . . im Ambraser [Innsbrucker!] Inventar von 1596 zu denken hat, ist unklar. Der Name scheint, wenngleich italienisch gebildet, eine deutsche Schöpfung zu sein; in Italien kommt er meines Wissens nicht vor.“ [?] Zur Beantwortung dieser Frage ist zu beachten, daß sowohl im Fugger'schen Verzeichnis (Nr. 12: „Mer 10 Fagotti . . .“) wie auch im Grazer Inventar („Mer ain ganze copia alte schlechte fagati . . . funf stuckh“, „Ain gueter fagat . . .“, „Ain grosz fagat, ain quint niderer“) Fagotte gesondert angeführt werden, es sich also um zwei verschiedene Typen handeln muß: unter »Dulzani« und »Tolzanae« sind in diesem Falle wohl italienische Dolzainen zu verstehen, zylindrische Windkapselschalmeien, die Praetorius' Cornamusen entsprechen oder mit ihnen eng verwandt sind.

Auch auf einige Berichte über musikalische Veranstaltungen ist hinzuweisen, bei denen die Dolzaine unter den mitwirkenden Instrumenten genannt wird, so z. B. bei den bereits erwähnten Intermedienaufführungen, die anläßlich der glanzvollen Hochzeit des Francesco Medici mit der Königin Johanna v. Österreich zu Weihnachten 1565 in Florenz veranstaltet wurden[4]), oder bei der Tafelmusik der im Frühjahr 1568 mit nicht minderer Pracht gefeierten Vermählung des Herzogs Wilhelm V. von Bayern — des Dienstherrn Orlandos di Lasso — mit der Prinzessin Renata von Lothringen zu München[5]).

In den Quellenwerken erscheint das Instrument zunächst in dem 1549 zu Ossuna herausgegebenen ‚Libro primero de la declaracion de instrumentos‘ des Juan Bermudo (f. xiii'): „Los terceros instrume[n]tos son de ayre [ayra], como es la flauta, duçayna, y organos“ („Die dritte Gattung der Instrumente sind Lufttöner, wie die Flöte, die Dolzaina und die Orgeln“). Denselben Vermerk bringt Bermudo in der 1555 erschienenen vollständigen Ausgabe seines Werkes (f. ii'), ohne aber im 4. Buch (f. lxff.) auf die Blasinstrumente einzugehen[6]). Eine wenn auch nur sehr kurze nähere Angabe ist endlich in

---

[1]) ‚Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen . . .‘, 7. Bd., S. XXXI.

[2]) Ein Brescianer, der als Trompeter von 1558 bis zu seinem 1584 erfolgten Tode in Diensten des Erzherzogs Ferdinand stand (MfM XXXVI, 190; vgl. auch ZfM IV, 165).

[3]) Inv. Bl. 230' und Bl. 232 (Abdruck ebenfalls im 7. Bd. des ‚Jahrbuchs der kunsthist. Sammlungen . . .‘).

[4]) 1 Dolzaina kommt im Instrumentenchor des von Franc. Corteccia komponierten vierten Intermedio vor (‚Descrizione dell' Apparato della Comedia . . .‘, Florenz 1566; s. Kiesewetter, ‚Schicksale und Beschaffenheit . . ., S. 32f., und Kinkeldey, Orgel und Klavier . . .‘, S. 168f.).

[5]) ‚Discorsi delli Triomphi . . . di M. Trojano da Napoli‘, München 1568; ‚Dialoghi di Massimo Trojano . . .‘, Venedig 1569. (Näheres bei Kinkeldey, S. 179f.)

[6]) B. bietet dort nur Spielanweisungen usw. für Tasteninstrumente (Orgel und Monochord; vgl. die ausführlichen Angaben und Auszüge bei Kinkeldey, S. 12f.) und für Zupfinstrumente (Vihuela, Gitarre, Bandurria und Harfe). — Das sehr seltene Werk ist — außer im Britischen Museum — in der reichen Bibliothek W. Wolffheims in Berlin vorhanden.

der ‚Pratticha di musica' des Lodovico Zacconi (Venedig 1592 und 1596) zu finden. Zacconi schreibt (f. 218): „Le Dolzaine . . . non passano senza le chiaue noue voci & con le chiaue vndeci per sino à dodeci incominciando da C fa vt, sino in D la sol re" („Die Dolzainen . . . überschreiten ohne die Klappen nicht 9 Töne und mit den Klappen bis zu 11 oder 12, vom C beginnend bis zum D.") Den gleichen Umfang erwähnt Zacconi einige Zeilen weiter bei den Krummhörnern („Cornamuti torti") mit dem Zusatz „come anco le Dolzaine senza chiaue". Zacconi's Entlehner Pedro Cerone übernimmt diese Angaben Wort für Wort in sein Werk ‚Melopeo y Maestro' (Neapel 1613, S. 1063), das aber — wie bereits betont — als selbständige Quelle nicht in Betracht kommt. Im Gegensatz zu den Doppionen, für die ihm Zacconi als Gewährsmann dient, übergeht Praetorius die Dolzainen gänzlich; offenbar, weil er sie auf Grund der Namensähnlichkeit als Dolziane (Fagotte) aufgefaßt hat[1]), obwohl Zacconi's Hinweis auf den Tonumfang dieser Annahme widerspricht und in der ‚Prattica' das Fagott besonders angeführt wird[2]). — In Zacconi's Tabelle auf fol. 218' ist als Umfang der Dolzaine die Tonfolge c—d¹ angegeben; es ist hier demnach ein Instrument von mittlerer Größe in Alt-Tenorlage gemeint. Die zur Vergrößerung des Tonumfangs dienenden Klappentöne sind im Notenbeispiel als e¹ und f¹ bezeichnet, also an den höchsten Grenzton angereiht. Sachs vermutet hier einen doppelten Irrtum; er schreibt[3]): „Erstens irrt Cerone [bzw. Zacconi[4])], wenn er die 3 Töne, die durch die Klappen gewonnen werden, oben an den Umfang des Instruments ansetzt und es bis g¹ [Zacconi: bis f¹] gehen läßt. Die Klappen jener Zeit rückten stets nur die Untergrenze eines Instruments hinaus. Er irrt sich zweitens, wenn er die Klappen dem gleichen Instrument beigibt, dessen Umfang ohne Klappen er mitteilt. Es ist für ein Holzblasinstrument vom Anfange des 17. Jahrhunderts selbstverständlich, daß es in mehreren Größen gebaut wurde, und die Klappen kamen natürlich nur einem tieferen Glied der Familie zu." Diese Einwände sind durch die Abbildungen in Praetorius' ‚Organographia' widerlegbar: die Holzschnitte der Baßschreierpfeife und des Kortholt (Tafel XII, 4 und 7) lassen deutlich 2 Klappen für die oberen Grenztöne erkennen. Wie im Abschnitt VII näher ausgeführt ist, ergibt sich ferner eine genaue Übereinstimmung zwischen Zacconi's Angaben über den Umfang der Dolzaine mit denen bei Praetorius betreffs der Tenor- und Altschreierpfeife: c—d¹ ohne, c—f¹ mit Klappen — eine Übereinstimmung, die aber keineswegs dazu verleiten darf, beide Typen gleichzusetzen, zumal schon ihre die Klangfarbe ausdrückenden Namen das gerade Gegenteil besagen!

Dieser verneinende Hinweis führt uns zum Kernpunkt unserer Aufgabe: zur Erörterung der Frage, mit welcher anderen bekannten Instrumentenart sich die Dolzaine decken könne. Man hat ihr alle möglichen Deutungen

---

[1]) S. 3 [4]: „Fagotti, Dolzaine, [=] Dulcian / Fagott." (Im Text des XI. Kapitels kommt dagegen die Bezeichnung ‚Dolzaine' nicht vor.)

[2]) „Il Fagotto chorista và dall' ottaua di C fa vt da basso, sino il B fa b mi di sopra [vom C der großen bis zum b der kleinen Oktave] . . ." (a. a. O., fol. 218).

[3]) SIMG XI, 592.

[4]) Vgl. Fußnote 1 zu S. 262.

unterlegt und sie bald als Blockflöte, bald als Schalmei, Bomhart oder Dolzian erklärt[1]). Alle diese Erklärungsversuche sind hinfällig, da sie — von anderen Gründen abgesehen — Zacconi's Angaben widersprechen: ebenso wie bei den fragwürdigen Doppionen kommt bei dem geringen Umfang von einer None nur ein *Windkapselinstrument* in Betracht. Die zwar von einer richtigen Fährte ausgehende Annahme C. Sachs', die Dolzainen sowohl wie die Doppioni als regelrechte Krummhörner anzusprechen und beide Benennungen nur als alte Krummhornnamen aufzufassen[2]), ist an dieser Stelle bereits abgelehnt worden, und zwar deshalb, weil Zacconi ja die »Cornamuti torti« als besonderen Typ wiederholt anführt. Auch andere Berichte und Urkunden, in denen beide Instrumente vorkommen, widersprechen Sachs' Ansicht, so z. B. das Inventar der Königin Maria von Ungarn, in dem außer der schon genannten Dulçayna auch Krummhörner — unter der spanischen Bezeichnung „orlos de Alemania" — vorkommen[3]), oder die Beschreibung der Florentiner Intermedien vom Jahre 1565, in der neben einer Dolzaine 5 Krummhörner (»storte«) aufgezählt werden[4]). — Wenn nun Sachs zur Unterstützung seines Schlusses den bei Philipp II. erwähnten Inventarvermerk „una dulçayna . . . a manera de cayado"[5]) heranzieht, so mag es sich hier tatsächlich um ein Krummhorn handeln — aber gerade der ergänzende Zusatz „de cayado" deutet darauf hin, daß hier nicht die landläufige Art der Dolzaine, sondern eine zwar ähnliche, durch ihre hakenartige Krümmung jedoch abweichende Instrumentenform gemeint ist, deren Namen dem Abfasser des Inventars nicht geläufig war und von ihm daher umschrieben werden mußte.

Bestimmungsmerkmale der Dolzaine ergeben sich aus ihrem Namen und ihrer Eigenschaft als Windkapselschalmei. Der Name weist auf eine milde Klangfarbe hin, die von Praetorius auch beim Krummhorn und der Cornamusa (s. S. 280 hervorgehoben wird und auf ihre Zylinderform zurückzuführen ist; mithin ist bei der Dolzaine ebenfalls zylindrische Bohrung anzunehmen. Es ist daher eine enge Verwandtschaft zwischen den drei Typen vorauszusetzen, die sich auch in der Gleichheit des Tonumfanges ihrer Mittelsorte (Alt/Tenor) ausprägt: c—d[1]. Nach unseren Darlegungen ist Sachs' Ansicht „Dulzaina = Krummhorn" unhaltbar. Anders verhält es sich mit den Cornamusen, die man — sit venia verbo! — als gedackte „gerade Krummhörner" umschreiben kann. Eine angenommene Übereinstimmung zwischen Dolzaine und Cornamuse würde auch eine Erklärung dafür sein, daß erstere nur in romanischen Quellenschriften, letztere in der von Praetorius beschriebenen

---

[1]) SIMG XI, 591.

[2]) „Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns" (SIMG XI, 590f.).

[3]) „. . . onze ynstrumentos que dizen orlos de Alemania, hechos a manera de cornetas . . ." („. . . elf Instrumente, die deutsche Krummhörner genannt werden und in der Art von [krummen] Zinken verfertigt sind . . ."). — van der Straeten VII, 441. Vgl. auch Fußnote 1 zu S. 263.

[4]) Über die Quelle vgl. Fußnote 4 zu S. 277

[5]) Vgl. Fußnote 5 zu S. 276 (s. auch Pedrell, S. 115).

Bauart[1]) nur in dessen ‚Syntagma' vorkommt[2]). Demnach wäre die Dolzaine ebenfalls als gerade (ungekrümmt) verlaufende zylindrische Windkapselschalmei aufzufassen; vielleicht daß sie sich von der Cornamuse durch ihre offene — nicht unten zugedeckte — Röhre unterschied. Jedenfalls steht die Annahme „Dolzaine = Cornamuse" in keinem Widerspruch zu allen angeführten Belegen, in denen die Dolzaine erwähnt wird. — Für die Frühzeit — vgl. die gebotenen Beispiele aus der französisch-spanischen spätmittelalterlichen Dichtung — ließe sich (unter Vorbehalt!) eine gerade zylindrische Platerpfeife annehmen, an deren Stelle später ein ebensolches Windkapselinstrument trat.

Praetorius' Angaben über die Cornamusen und die sich aus ihnen ergebenden Folgerungen sind im nächsten Abschnitt zusammengestellt.

V.

Cornamusen

Der Name »Cornamusa«, der wohl als eine bloße Verballhornung von »corno muto« (‚stilles Horn') aufzufassen ist, dient im Italienischen[3]) und Französischen (»Cornemuse«) zur Bezeichnung der Sackpfeife. Als besondere, zu den Windkapselschalmeien gehörende Instrumentenart sind die Cornamusen nur durch Praetorius' Beschreibung im XVI. Kapitel der ‚Organographia' — S. 41 [48] — bekannt. Sie lautet —: —

„Die Corna-Muse sind gleich aus / und nicht mit doppelten / sondern mit einer einfachen Röhre / gleich den Bassanelli [XVII. Kapitel], Aber unten zugedäckt / und auf der Seiten herumb etliche Löcherlein / dadurch der Resonanz herausser gehet. Am Klang seind sie gar den Krumbhörnern gleich / nur daß sie stiller / lieblicher und gar sanft klingen: Daher sie billich stille sanfte Krumbhörner (wie die Cornetti-muti, stille Zincken) könnten genennet werden. Sie haben gar keine Schlösser oder Claves: Und stimmen gleich ein mit dem Chorton / das ist / ein Ton tiefer / als unser rechter Cornetten[-] oder Kammerton[4])."

Zur Erläuterung diene, daß Praetorius den Ausdruck „gleich aus" in zwiefachem Sinne gebraucht: sowohl für ‚zylindrisch' (bei den »Bassanelli« sagt er deutlicher, sie „gehen gleich gerade durch") als auch für ‚einkanalig' oder ‚ungeknickt' (vgl. das XI. Kapitel: „. . . dieweil die Corpora der [konischen!] Pommern die rechte Länge gleich aus haben . . ."). Bei den Cornamusen ist mit „gleich aus" offenbar die zylindrische Bohrung gemeint, da ihre einkanalige Führung ohnehin durch die Bemerkung „und nicht mit doppelten / sondern mit einer einfachen Röhre" betont wird. Weiter folgt aus Praetorius' Angaben, daß sie wie die sog. »Kortholte« (s. Abschnitt VIII) ‚gedackt' waren, d. h. das Röhrenende war verschlossen, und an Stelle der Schallöffnung diente eine Anzahl seitlicher Löcher zum Entweichen der Luft. Diese Art Dackung be-

[1]) D. h. als Windkapselschalmei. (Unter »Cornamusa« ist in italienischen Texten sonst stets die Sackpfeife zu verstehen!)

[2]) Sachs' Angabe (SIMG XI, 593) betreffs einer Erwähnung der Cornamuse bei Cerone [‚El Melopeo', S. 1063] ist nicht zutreffend; der Randvermerk besagt „Cornamuda tuerta", d. h. Krummhorn.

[3]) So auch bei Praetorius (XIX. Kapitel): „Der Sackpfeiffen (. . . *Italis* Cornamusa) seind mancherlei Arten . . ." usw., ebenso bei V. Galilei (‚Dialogo . . . della Musica antica et della moderna', Florenz 1581, S. 145): „Piva ò Cornamusa."

[4]) Vgl. hierzu das II. Kapitel: „Vom rechten Ton der Orgeln und anderer Instrumenten".

wirkte eine Abdämpfung des Klanges, der noch stiller und lieblicher als bei den Krummhörnern war und dem Klang der ebenfalls gedackten, aber ohne Windkapsel anzublasenden Sordunen gleichkam[1]). Aus der Zylinderform ergibt sich die nur geringe Korpuslänge der Cornamusen, so daß auch die Bässe keine Klappen benötigten. — Unter Cornamusen sind demnach gedackte zylindrische Windkapselschalmeien mit ungeknickter (einkanaliger), gerader (nicht gekrümmter) Schallröhre zu verstehen.

Trotz seinem Hinweise „in Sciagraph. Col. VII"[2]) gibt Praetorius im ‚Theatrum Instrumentorum' keine Abbildung der Cornamusen. Im Äußeren werden sie dem »Kortholt« (oder »Kurzpfeif«) entsprochen haben (s. Tafel XII/7), ein Instrument, das sich von ihnen nur durch die Knickung der Röhre unterschied und daher einen tieferen Tonumfang erreichte. Auch von den »Schryari« oder »Schreierpfeifen« sagt Praetorius (im XVIII. Kapitel), daß sie „an der Länge und Statur fast ganz den Corna-Musen gleich" seien, von denen sie aber doch durch ihre merkwürdige Bauart — ihre Schallröhre verlief umgekehrt konisch — und ihren dadurch bedingten weit stärkeren Klang wesentlich abwichen (s. Abschnitt VII).

Aus Praetorius' Tabelle XVI, S. 24 [27], ist zu ersehen, daß die Cornamusen in folgenden 5 Sorten im Gebrauch waren, die wie die meisten Windkapselinstrumente über einen Umfang von nur einer None verfügten: I. Diskant: b—c^2, II. Alt: d—e^1, III. und IV. Tenor: c—d^1 bzw. B—c^1, V. Baß: F—g. Auffällig ist hierbei, daß die unteren Grenztöne von II, III und IV nur um je einen Ganzton auseinanderliegen, während zwischen II und I eine Lücke von einer kleinen Sexte besteht. — Zu einem vollständigen Akkord oder Stimmwerk Cornamusen gehörten — wie bei den Bassanelli — 6 Stück: je 1 Diskant (I), Alt (II), Alt/Tenor (III), 2 Tenöre (IV) und 1 Baß (V)[3]).

Gelegentliche Erwähnungen der Cornamusen in italienischen Berichten des 16. und 17. Jahrhunderts sind stets auf die Sackpfeife zu beziehen; Quellenzeugnisse, die Praetorius' Beschreibung der Windkapselschalmei »Cornamusa« entsprechen, sind nicht nachweisbar. Nach den im vorigen Abschnitt gegebenen Darlegungen ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß dies Instrument in Südwesteuropa den Namen »Dolzaina« führte (s. oben S. 279); auch Praetorius' Hinweis auf den „lieblichen und gar sanften" Klang würde dazu gut passen. Da die Dolzaine von Zacconi nur in der Mittelgröße (Alt/Tenor) mit dem Umfang c—d^1 erwähnt und auch in nahezu allen Belegen aus italienisch-spanischen Inventaren usw. nur einzeln angeführt wird, ist es fraglich, ob sie bzw. die Cornamusa dort auch in einem vollständigen Stimmwerk bekannt war. Ganze Chöre der »Doltanae« oder »Dulzani« sind nur in den Grazer und Innsbrucker Bestandsaufnahmen der 1590er Jahre verzeichnet; es ist daher möglich, daß der chorische Ausbau — bei Praetorius sind fünferlei Sorten Cornamusen aufgezählt — auf Deutschland beschränkt

[1]) Praetorius, XII. Kapitel: „Sordun . . . ist am Resonanz fast den Cornamusen oder stillen Krumbhörnern gleich . . ."
[2]) In Eitners Neudruck (1884) ist die Ziffer in XIII verdruckt.
[3]) Praetorius, S. 13 [14].

blieb. In deutschen Inventaren kommt die Bezeichnung »Cornamusen« nirgends vor; auch die Instrumente selbst sind gänzlich verschollen und in keiner Sammlung mehr nachzuweisen.

VI.

Rauschpfeifen und Poitou-Schalmeien

Mit dem nhd. Zeitwort ‚rauschen' (mhd.: ‚rûschen') steht der Instrumentenname »Rauschpfeife« in keinem Zusammenhang: die Wortwurzel ist vielmehr in dem aus dem lateinischen ‚ruscus' entstandenen gotischen ‚raus' zu suchen, das in das Mittelniederdeutsche als ‚rusch' und in das Mittelhochdeutsche als ‚rusche' oder ‚riusche' übergegangen ist. Diese Worte bedeuten ‚Binse', ‚Schilfrohr' oder kurzweg ‚Rohr', entsprechen also dem griechischen κάλαμος, dem Stammwort von ‚Schalmei' und seinen mannigfachen Abwandlungen[1]). Aus der sprachlichen Ableitung ließe sich folgern, daß »Rauschpfeife« im Mittelalter als Gattungsname für Rohrblattinstrumente gedient und als Bezeichnung für eine bestimmte Unterart sich erst später eingebürgert habe. Dem mhd. Wort entsprach im Mndl. ‚ruispyp' oder ‚ruysch-pijpe', ein Wort, das ebenfalls ‚Rohrpfeife' besagt. Einen Beleg für 1365/66 enthalten die Rechnungsbücher eines burgundischen Standesherrn Jean II. de Châtillon, dessen Musiker zum Ankauf von „ruuspipen ende scalmeyen" eine Reise nach Mecheln unternahmen[2]). Ob unter ersterem Ausdruck nach der Erklärung des Lexikographen Kilian[3]) Sackpfeifen (Dudelsäcke) zu verstehen sind, bleibe dahingestellt. — Bei Virdung (‚Musica getutscht' 1511, Bl. B iiij) und seinem Gefolgsmann Agricola (‚Musica instrum. deudsch' 1528, Bl. B iij') ist die Abbildung einer kleinen Blockflöte mit 4 Grifflöchern zu finden, die als „russpfeif" bzw. „Rüspfeyff" bezeichnet ist[4]). Diese Benennung verdient jedoch nach Sachs „das größte Mißtrauen", da sie in offenbarem Widerspruch mit einer einwandfreien zeitgenössischen Wiedergabe der Rauschpfeifen steht.

Es handelt sich hier um die Darstellungen, die Hans Burgkmair in seinem 1516 begonnenen berühmten Holzschnittwerk ‚Kaiser Maximilian I. Triumph' gibt[5]). Der auf dem 24. Blatt der Folge abgebildete Wagen ist mit Musikanten

[1]) C. Sachs, „Der Name Rauschquinte" (ZfI XXXIII, 965) [vgl. die altdeutschen Wörterbücher von Schade, Lexer und Schiller-Lübben]. Auf das lateinische ‚ruscus' geht übrigens auch das neufranzösische ‚roseau' (= Rohr) zurück.

[2]) van der Straeten IV, 251 (Quelle: „Comptes de Jean II. de Châtillon", enthalten in ‚Les Arts en Brabant'). — Einen Beleg für 1377 und das flämische Städtchen Lierre teilt C. Snoeck mit (vgl. Sachs' Handbuch, S. 326[1]).

[3]) Kilian, ‚Etymologicum Teutonicae linguae' ([3] Antwerpen 1599), Art. ‚tibia utricularis'. (Vgl. van der Straeten IV, 201.)

[4]) Ein ähnliches (dreilochiges) Instrument aus dem 16. Jahrhundert im Wiener Museum (Nr. 306; Abb. in Schlossers Katalog auf Tafel L). Ein Bildbeleg — als Narrenpfeife — in einer Federzeichnung des aus dem 15. Jahrhundert stammenden Hausbuchs des Fürsten Waldburg-Wolfegg (Abb. 20 in Hampes ‚Fahrenden Leuten', S. 25); weitere Bildzeugnisse in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (1514/15); s. Bl. 19 (im Gehänge der Instrumente) und Bl. 34' — als Lockpfeife des Fuchses — in der Ausgabe von K. Giehlow (Wien 1907).

[5]) Hinweis von C. Sachs (ZfI., a. a. O.; Lexikon, S. 316b). — Über das Werk selbst, das bekanntlich erst 1796 in Abdrucken von den erhaltenen Holzstöcken erschien, vgl. den grundlegenden Aufsatz von F. Schestag im ‚Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen' . . 'I

besetzt, die nach der beigegebenen Erklärung des kaiserlichen Geheimschreibers Marx Treitzsaurwein folgende Instrumente handhaben: „Am Ersten ein tämerlin / Ain quintern / Ain große lauten / Ain Rybeben / Ain Fydel / Ain klain Rauschpfeiffen / Ain harpfen / Ain große Rauschpfeiffen / . . ." Die beigefügten Verse lauten:

> „Ich habe die süessen Melodey
> Von Saittenspiele gar manicherlaj
> quinttern, lautten, Tamerlin
> Das alles nach des Kaisers sin[n],
> Rauschpfeiffen groß / darzue auch klain,
> die harpffen mit gezogen ein."

Die Spieler der beiden Blasinstrumente sitzen an der Seite des Wagens hinter den beiden vorne postierten Lautenschlägern; ein jüngerer Musiker bläst die kleine (Diskant-), ein älterer anscheinend die größere (Alt/Tenor-) Rauschpfeife. Die Pfeifen zeigen eine nach unten zu konisch erweiterte Röhre mit deutlich erkennbarer Windkapsel, die etwas breiter als die Röhre gehalten und bei dem (nicht vollständig sichtbaren) größeren Instrument durchlöchert ist[1]). Demnach sind die Rauschpfeifen als eine bloße Weiterbildung der durch Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians bekannten geraden Platerpfeifen aufzufassen (s. oben S. 260); das entwicklungsgeschichtliche Unterscheidungsmerkmal ist die hölzerne Windkapsel, die an Stelle der Tierblase getreten war. Rauschpfeifen sind also nichts anderes als Schalmeien oder kleine Bomharte (Pommern) mit Windkapsel. — Auf einem späteren Blatt des Triumphzuges — Nr. 79 der Folge — „sollen reiten Burgundisch pfeyffer mit Pumhart, Schalmeyen vnd Rauschpfeifen"; der Holzschnitt zeigt jedoch in diesem Falle nur zwei Gruppen von je fünf Reitern, die Diskantschalmeien und Posaunen blasen. — Darstellungen von Schalmeien mit breiter Windkapsel, also ebenfalls Rauschpfeifen, sind auch — zusammen mit Sackpfeifen — auf einigen Kupferstichen des Nürnberger Kleinmeisters H. S. Beham zu finden; vgl. Bartsch Nr. 166 (vom Jahre 1537) und Nr. 160 (1546), auch Nr. 190?

Ein derselben Zeit angehörendes Zeugnis liegt in einem vom 3. September 1541 datierten Schreiben aus Königsberg vor, in dem Herzog Albrecht in Preußen Herrn Sebald v. Theyll zu Nürnberg mit der Besorgung von Instrumenten beauftragt:

„. . . du wollest uns zwölff teuzsche, desgleichen zwolff franzosische Trommeten, wie kayserl. und Röm. königl. Majestet Trommeter solche haben und geprauchen, daneben auch der großen lautschallenden Instrumente oder Rauschpfeiffen, deren

(1883), S. 154f. (Als Vorlagen für die Holzschnitte dienten Federzeichnungen, die Jörg Kölderer unter Mitarbeit von Gehilfen 1507—1511 verfertigt hatte.) Eine vollständige Wiedergabe des auch für die Instrumentenkunde wichtigen ‚Triumphs' ist in Georg Hirths ‚Kulturgeschichtl. Bilderbuch aus vier Jahrhunderten' (I², München 1923, S. 76—202) enthalten.

[1]) Eine derartige lange Rauschpfeife begegnet auch auf Bl. 56 von Dürers Zeichnungen zum Gebetbuch; sie wird von dem (nach Goethes Beschreibung) „im Gezweige der Arabeske" sitzenden Spielmann geblasen.

man mit sechs oder mehr stimmen geprauchen mag, zu Nurnberg mit allem vleiß bestendig und gut zurichten und verfertigen lassen[1]."

Aus dieser Briefstelle geht hervor, daß die Rauschpfeifen damals in einem aus 6 oder sogar noch mehr Sorten bestehenden Stimmwerk benutzt wurden. Es muß daher auffallen, daß sie von Praetorius nicht mehr erwähnt werden; vielleicht weil ihr Name um die Wende des Jahrhunderts dem Sprachgebrauch fremd geworden war. Eine Durchsicht der Tafeln der ‚Sciagraphia' ergibt jedoch, daß Praetorius den Instrumententyp selbst noch kannte, ohne ihm eine besondere Benennung beizulegen. Neben der Abbildung der „Discant-Schalmey" auf Tafel XI/4 sind kleine Windkapseln abgezeichnet[2]), und die Abbildung des „Bassett: Nicolo" auf Tafel XIII/1 zeigt deutlich, daß dieser Bomhart wie die benachbarten Krummhörner mit einer großen Windkapsel ausgestattet war, auch wie diese und die französischen »Hautbois de Poitou« — im Gegensatz zu den anderen Pommern — ein Daumenloch aufwies. Vom »Nicolo«[3]) sagt Praetorius (X. Kapitel, S. 36) nur, daß er „gleicher Größe und Höhe mit dem Basset"-Bomhart ist, „allein daß er nur einen Schlüssel hat und derowegen allein bis ins c im Tenor / tiefer aber nicht kommen kann". Dieser Angabe widerspricht allerdings der Holzschnitt, da hier das Instrument — versehentlich? — mit 4 Klappen (2 Klappenpaaren auf Vorder- und Rückseite) abgebildet ist; auch müssen die zugesetzten Tonbuchstaben c und d — statt C und D — lauten.

Während also die alten Rauschpfeifen oder Windkapselschalmeien im 17. Jahrhundert in Deutschland schon außer Gebrauch gekommen waren oder nur noch vereinzelt vorkamen, blieben sie in Frankreich noch eine geraume Zeitlang geschätzt. Sie führten hier einen eigenen Namen: »Hautbois de Poitou«, d. h. Schalmeien aus der im Westen des Landes gelegenen ehemaligen Provinz Poitou, einer alten Pflegestätte des Instrumentenbaues. Namentlich war es der Marktflecken Coutelle, der schon im 16. Jahrhundert durch die dort verfertigten Drechslerarbeiten — Spindeln, Spinnrocken, Leuchter und ähnliche Gerätschaften — großen Ruf besaß. Dazu gehörten auch Holzblasinstrumente aller Art, „comme cornets à bouquin, hautbois, cornemuses, chèvres-sourdes, flageols, piffres et flustes, dont le bois qui est excellent et qui rend l'harmonie et le son plus mélodieux est le buys."[4]) (J. et P. Coutant, Oeuvres, Poitiers 1628[5]). Ein dem Namen nach bekannter Instrumentenmacher, der aus Poitiers („Poters"), der Hauptstadt Poitous, stammte und in Süddeutschland tätig war, ist der Zinkenist Antoine Cousseau.

[1]) Staatsarchiv Königsberg i. Pr.; Abdruck: MfM IX, 149. (Vgl. auch die ebenda mitgeteilten, bereits auf S. 267 erwähnten Briefe des Trompeten- und Posaunenmachers Jörg Neuschel an den Herzog.)

[2]) Die drei kleinen Zeichnungen stellen die Kapsel, das Rohrblatt mit der Pirouette und das Rohrblatt mit Pirouette und aufgestülpter Kapsel dar.

[3]) Über den Ursprung der Benennung »Nicolo« läßt sich nichts Bestimmtes sagen. (‚Nicolo' bzw. ‚nichielo' bedeutet im Italienischen ‚Nickel'.)

[4]) „. . . wie Zinken, Schalmeien, Sackpfeifen, Hornböcke [taube Ziegen!], Schwegel, Pfeifen und Flöten, deren Holz, das ausgezeichnet ist und sehr melodische Harmonien und Töne ergibt, aus Buchsbaum ist."

[5]) C. Pierre, *‚Les facteurs d'instruments de musique' (Paris 1893), S. 414.

Er war 1585—87 Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle und kam 1589 in gleicher Eigenschaft nach München. Dort ist er bis 1592 nachweisbar; 1598 war er als Instrumentenmacher wieder am Stuttgarter Hofe beschäftigt[1]). In dem umfangreichen Stuttgarter Inventar vom Jahre 1589 ist er als Verfertiger einer Mundorgel (einer Art »Sheng«?), eines 10 Stück enthaltenden Konzerts (Stimmwerk) »Collonen« (Blockflöten in Säulenform?) und von 4 Stück Racketten „in Form von Zündflaschen" angeführt[2]).

Das einzige Quellenwerk, in dem die Poitou-Schalmeien besprochen sind, ist die ‚Harmonie universelle' von M. Mersenne (Paris 1636). Die Angaben sind im XXXIV. Abschnitt des 5. Buches der Instrumente (S. 305f.) enthalten; die Überschrift lautet: „Expliquer la Cornemuse, & les Hautbois de Poictou avec leur grandeur, leur vsage & leur proportion." Die »Cornemuse de Poitou« unterschied sich von der gewöhnlichen Sackpfeife dadurch, daß sie nur eine Begleitpfeife besaß, also keine zweite, kleinere Bordunpfeife (»petit bourdon«) aufwies. Ihre Spielpfeife entsprach genau der kleinen Poitou-Schalmei, mit der sie in Ensemblestücken im Einklang geblasen wurde. Mersenne unterscheidet 3 Arten Hautbois de Poitou: Dessus (Diskant), Taille (Alt/Tenor) und Basse; die Röhre des Baßinstruments war zur bequemeren Handhabung wie beim Fagott in zwei parallel laufende Arme umgelegt. Auf der Vorderseite waren 6 Grifflöcher nebst einer in einer Schutzkapsel ruhenden (offenen) Klappe vorhanden, die — wie üblich — für den unteren Grenzton bestimmt war; dazu kam noch ein Daumenloch auf der Rückseite[3]). Dem Fagott entsprechend war bei der Baßschalmei die Klappe im Oberstück (dem sog. »Flügel«) angebracht; zwei weitere Grifflöcher wurden zusammen durch den Daumen der unten gehaltenen Hand bedient.

Mersenne's Hinweise auf Umfang und Grenztöne sind leider nicht genügend klar. Er schreibt: „. . . l'estendue de chacun de ces Haut-bois est semblable à celle des grand Hautbois, c'est pourquoy ie me n'y arreste pas . . ." Diese Angabe kann sich aber nur auf die Ausgangstöne beziehen, denn der Umfang aller Windkapselinstrumente blieb ja im allgemeinen auf eine None beschränkt, während nach Propos. XXXI (S. 297) die »grands Haut-bois« [große Schalmeien oder Bomharte] eine Quintdezime, d. h. fast 2 Oktaven erreichten. Ein Zeugnis für den begrenzten Tonumfang der Poitou-Schalmeien ist eine von Mersenne auf S. 307 abgedruckte Komposition (s. unten), die eigens für diese Instrumente geschrieben ist. Die einzelnen Stimmen sind hier wie folgt bezeichnet:

„Dessus. D . . . *tout fermé*, C . . . *tout ouvert*.
Taille. G . . . *tout fermé sans la clef*, F . . . *ouvert*.
Basse. G . . . *tout fermé*, F . . . *tout ouvert sans clef*."

[1]) G. Bossert in: ‚Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte', N. F. IX (Stuttgart 1900), S. 265 und 277; XIX (1910), S. 364. A. Sandberger, ‚Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle . . .' (Leipzig 1895) III, 186, 193, 202. (C.'s Namen kommt auch in folgenden abweichenden Schreibarten vor: Cassau, Cassean, Casseau, Casseon, Castrow, Cosseau, Cusaw.)
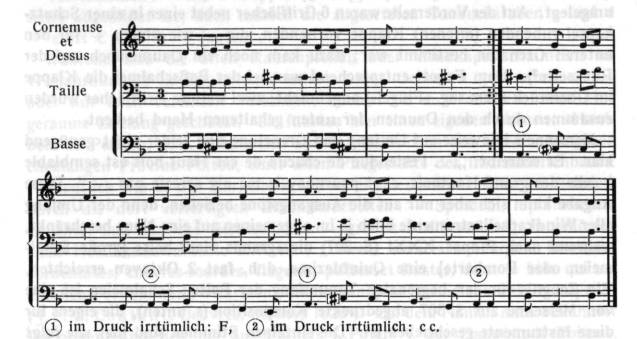
[2]) Bossert, a. a. O. XXI (1912), S. 134f.

[3]) Nach Mahillon's Feststellung (Katalog Brüssel II, 245) ist mittels des Daumenlochs — trotz der Windkapsel! — ein Überblasen (Oktavieren) der tiefsten Töne zu ermöglichen. (Vgl. auch Fußnote 3 zu S. 254.)

Da der bei allen drei Sorten angegebene Ambitus (ohne Klappen!) nur eine Septime beträgt, sind hier anscheinend Poitou-Schalmeien gemeint, die wie die »grands Hautbois« kein Daumenloch besaßen. Der Dessus war wie die Diskantschalmei klappenlos, die Taille hatte ohne Klappe g, mit Klappe f als Grenzton. Unklar ist dagegen der Vermerk bei der Baßstimme. Bezieht man die Worte „sans clef" sinngemäß — wie bei der Taille — auf „tout fermé", so ergibt sich ein um eine Oktave tieferer Umfang als bei letzterer, d. h. mit G und F als Ausgangstönen. In dem Notenstück kommt aber an einer Stelle auch der Ton E vor; offenbar wird also eine Baßschalmei verlangt, die wie das Baßkrummhorn zwei Klappen aufwies. Demnach ließe sich für die drei Arten folgende Umfangstabelle aufstellen:

Dessus: d^1—c^2 (bzw. mit Klappe oder Kleinfinger- [Doppel-] Loch und mit Daumenloch: c^1—d^2).
Taille: f (mit Klappe) bis f^1 (mit Daumenloch: g^1).
Basse: F (mit einer Klappe bzw. E mit zwei Klappen) bis f (mit Daumenloch: g)[1])

Die betreffende Komposition ist betitelt: „Chanson à trois parties du quatriesme Mode, pour les Haut-bois de Poictou, composée par le Sieur Henry le Ieune"[2]). Sie lautet (in heutige Notenschrift übertragen):



① im Druck irrtümlich: F, ② im Druck irrtümlich: c c.

Der Komponist [Michel?] Henry le Jeune war Mitglied der ‚24 Violons du Roi' [Louis XIII.] und wegen seiner Kunstfertigkeit auf Blasinstrumenten geschätzt[3]). Mersenne's Werk enthält von ihm noch 4 weitere Kompositionen:

[1]) Mahillon, der Mersenne's Ausführungen nicht mit Unrecht „assez confuses" nennt, gibt für den Baß die Skala C—f an, Sachs sagt (Lexikon S. 184a) ungenau: „Dessus in d, Taille in g, Basse in G (?)." — Zwischen Taille und Basse würde als Bassett Praetorius »Nicolo« (mit c als Grenzton) gehören.

[2]) „. . . il faut remarquer que la partie du Dessus de ces Haut-bois, n'est pas differente de celle du chalumeau de la Cornemuse, car ils chantent la mesme chose à l'vnisson."

[3]) Lt. Jacques de Gouy's Vorrede zu ‚Airs à quatre parties sur la paraphrase des pseaumes' (M. Brenet, ‚Les concerts en France sous l'ancien régime', Paris 1900, S. 59.)

„Fantaisie à 5“ [violons] (S. 186—189)[1]), „Phantasie à cinq parties . . . pour les Cornets“ (S. 277), „Chanson pour la Musette“ (S. 292), „Pauanne à six Parties . . . pour les Haut-bois . . .“ (S. 304).

Ebenso wie die Krummhörner (»Cromornes«) gehörten auch die »Hautbois du Poitou« zu den Instrumenten, die in der ‚Grande Ecurie‘, der großen Marstallkapelle des französischen Hofes, vertreten waren. Die Bläser mußten auch das Spiel der Sackpfeife (»Musette«, »Cornemuse«) beherrschen — eine Zusammenstellung, die ja auch für Deutschland durch Dürers Randzeichnungen und H. S. Behams Kupferstiche belegt wird. Zu Zeiten Ludwigs XIV. waren im Etat der ‚Grande Ecurie‘ 4 Musettes et Hautbois du Poitou vorgesehen[2]): 1. Taille de hautbois et basse-contre de musette, 2. Taille de hautbois et joueur de cornemuse, 3. Dessus de hautbois, 4. Basse-contre [de hautbois] et dessus de musette. Später erhöhte sich ihre Zahl auf 6; „on les emploie dans les grands divertissements“, heißt es im Etat vom Jahre 1697[3]). — Der Form nach bestanden diese Hofämter bis zum Ende des Königtums; freilich waren sie im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr zu bloßen Pfründen ohne — oder doch nur mit sehr seltener — Dienstverrichtung geworden. Überdies werden wohl schon vorher die veralteten Poitou-Schalmeien durch kapsellose Oboen und Fagotte ersetzt worden sein[4]). In diesem Sinne ist wohl auch folgende Erwähnung in der ‚Encyclopédie méthodique‘ (Ausgabe 1785[5]) aufzufassen: „Il est inutile de s'étendre sur les hautbois de Poitou: ce sont les mêmes instruments que nous venons de décrire [c. à d. les hautbois simples], si on veut négliger quelque légère différence de facture.“

6 Rauschpfeifen[6]) aus dem 16. Jahrhundert sind im Besitze des Berliner Museums; sie stammen aus dem Instrumentenbestand der St. Wenzelskirche zu Naumburg. Es sind „enggebohrte Oboen mit Daumenloch und doppelt gesetztem Kleinfingerloch, geringer Schallerweiterung und Windkapsel; alle Berliner Stücke — Unika! — sind aus Ahorn ohne Profile und haben die Marke H C“[7]). Das Stimmwerk besteht aus je 2 Vertretern in hoher, mittlerer und tiefer Tonlage, also nach dem Brauch des 16. Jahrhunderts aus je 2 Diskant-, Alt/Tenor- und Baßinstrumenten. Ihre Grenztöne nach heutiger Tonhöhe sind e^1, c^1 und g[8]). — Die im Kölner Museum vorhandenen

---

Henry war vermutlich ein Enkel Michel Henry's, der 1587 als Musicien du Roi [Henri III.] nachweisbar ist).

[1]) Übertragung im Anhang zu J. Ecorcheville's ‚Vingt Suites d'Orchestre . . .‘

[2]) J. Ecorcheville in: SIMG II, 632f. — E. erwähnt übrigens in der Fußnote zu S. 631 ohne nähere Angaben eine Anweisung von Poncein, die Abbildungen von Kapselschalmeien enthalten soll.

[3]) SIMG II, 640. In den dort beigefügten Tafeln sind die Namen der Mitglieder aus den Jahren 1647—1727 angeführt.

[4]) E. Thoinan, ‚Les Hotteterre et les Chédeville‘ (Paris 1897), S. 16.

[5]) ‚Arts et métiers mécaniques‘ IV, 114.

[6]) Der in ZfM VI, 537 ausgesprochene Vorbehalt bezüglich dieser Instrumente muß nach nochmaliger Prüfung der Sachlage vom Verfasser zurückgenommen werden.

[7]) Sachs' Katalog, Sp. 281. (O. Fleischer's Benennung »Kortholte« ist unzutreffend.) — Vom Meister H C rühren auch die Naumburger Krummhörner der Berliner Sammlung her (s. oben, S. 273).

[8]) In Sachs' Katalog ist versehentlich g^1 angegeben. (Die Bässe haben eine Klappe an Stelle des Kleinfingerdoppellochs.)

Stücke[1]) (Nr. 1417, 1418 und 1423) sind Diskant- und Altschalmeien (ohne Daumenloch) mit Windkapseln wie sie Praetorius auf Tafel XI/4 abbildet. Weitere Kapselschalmeien dieser Art sind Berlin Nr. 396, 1521, 2921, 2928 und Wien Nr. 188. — Die Brüsseler Sammlung besitzt keine Originalinstrumente, sondern nur Nachbildungen von Berliner und Kölner Stücken [2]).

In einzelnen Gegenden Frankreichs hat sich der Typ der kleinen Windkapselschalmei als Abkömmling der alten »Hautbois du Poitou« noch bis zur Gegenwart erhalten (Beispiele aus dem 18. und 19. Jahrhundert: Köln Nr. 1296/97, Neuyork Nr. 891, 1671, 1847, 2947; sämtlich mit Daumenloch).

In den alten Sammlungsinventaren sind Rauschpfeifen oder Poitou-Schalmeien anscheinend nicht angeführt. — Der mittelalterliche Instrumentenname »Rauschpfeife« ist noch heute in der Bezeichnung des Orgelregisters »Rauschquinte« oder »Rauschflöte« anzutreffen; es ist dies eine nicht repetierende gemischte Stimme (Mixtur), die sich aus Quinte 2 ²/₃′ und Oktave 2′, d. h. aus Duodezime und Doppeloktave zusammensetzt. „Der Name ist nicht, wie allgemein [auch von Carl Locher] angenommen wird, von rauschen — des Quartenzusammenklanges wegen — abzuleiten, sondern ebenfalls von mhd. mnd. ‚rusch'-Rohr" (C. Sachs)[3]). In dem von Praetorius mitgeteilten Orgeldispositionen[4]) kommt das Register unter der Bezeichnung »Rußpipe« (vgl. Virdung und Agricola!) mehrfach vor (z. B. Hamburg, St. Jakob und St. Peter; Lüneburg, St. Johannes), auch als »Rausch-Pfeiffe« (Kassel, „in der Freiheiter Kirchen"; Lüneburg, St. Lambrecht) oder »Ruschquint« (Lübeck, Liebfrauenkirche). „Rauschpfeife, Rauschflöte, Rauschwerk, Rauschquinte, Ruschquint, Rußpipe, ist alles einerley", schreibt J. Adlung, der in seiner ‚Musica mech. Org.[5]) zahlreiche weitere Belege aus Dispositionen bringt.

VII.

Schreierpfeifen

Die Schreierpfeifen, in italianisierter Namengebung auch »Schryari« genannt, sind eine Unterart der Windkapselinstrumente, für die wiederum Praetorius' ‚Syntagma musicum' die einzige Quelle bildet. Das XVIII. Kapitel der ‚Organographia', S. 42 [49], besagt:

„Schryari (auf deutsch Schreyerpfeifen) seind stark und frisch am Laut / können vor sich alleine / und auch zu andern Instrumenten gebraucht werden; Haben hinten sowohl Löcher [ein Daumenloch] als vornen [s. unten]; Seind an der Länge und Statur fast ganz den Corna-Musen [s. XVI. Kapitel] gleich / Alleine daß (weil sie [im Gegen-

---

[1]) Vgl. Katalog P. de Wit (Leipzig 1903), Nr. 352, 351 und 348 (nach W. Altenburgs — nicht in allen Einzelheiten zutreffenden — Beschreibungen).

[2]) Brüssel Nr. 958 = Berlin Nr. 74/663; Nr. 2333 = Köln Nr. 1418; Nr. 2334 = Köln Nr. 1423. — Nachbildungen der Berliner Stücke auch in Köln (Nr. 1419—1422 und 1424; Nr. 1419 ist anscheinend kein Original!) und im Deutschen Museum zu München (als Stiftung W. Heyers).

[3]) Lexikon, S. 316b.

[4]) ‚Organographia', 5. Teil (S. 161 [191] f.).

[5]) § 182 (I, 133). Vgl. auch Adlungs ‚Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit' (Erfurt 1758), S. 453.

satz zu den gedackten Cornamusen] unten offen und einfach [einkanalig]) viel stärker am Resonanz sein: Und obwohl zwar der Discant unten zugedäckt ist / so hat er doch [wie die Sordune und Cornamusen] viel Nebenlöcher / da der Wind herausser gehen kann. Sie können aber [wie alle Windkapsel-Instrumente] nicht mehr Ton und Stimmen von sich geben / denn die Zahl der Löcher mit sich bringet."

In dieser Beschreibung ist freilich das typologisch wichtigste Merkmal außer acht gelassen, das sich aus den Holzschnitten auf Tafel XII der ‚Sciagraphia' ergibt: die Abbildungen zeigen, daß die Röhre der Schreierpfeifen — ähnlich wie bei den Blockflöten, deren Röhre (nach Sachs) im ungefähren Verhältnis 5 : 3 ‚verengt' ist — verkehrt konisch verläuft, d. h. sich nach unten zu verjüngt; das (durch die Kapsel verdeckte) Rohrblatt sitzt also am breiten Ende des Kegels[1]). Bei europäischen Rohrblattinstrumenten ist dieser auffallende Typ sonst nicht nachweisbar, wohl aber im ostasiatischen Instrumentarium bei dem japanischen »Hiči-riki«. Es ist dies eine „kleine Schalmei aus einer verkehrt konisch ausgebohrten Bambusröhre von 17—22 cm Länge, ohne Erweiterung am Mündungsende, mit 7 Grifflöchern auf der Vorder- und 2 auf der Rückseite und mit einem besonders — 6 cm — langen Doppelrohrblatt (šita)"[2]).

Ein Zeugnis, das die Schryari als Einfuhrgut aus dem Morgenland[3]) erweist, liegt in einem der bereits erwähnten Briefe von Jörg Neuschel, „Trumetten und Busonen macher zu Nurmberg", vor. In dem vom 15. Oktober 1540 [bzw. 1541] datierten Schreiben bietet Neuschel dem Herzog Albrecht in Preußen mit anderen Instrumenten, die ihm „gleich kummen gewessen von Leon [Lyon] und von Venedig," auch „ettlich schreyende pfeiffen" an, „seindt vill lauter denn die Pumhart"[4]). Der hier von Neuschel hervorgehobene laute und grelle Klang, dem die Schreierpfeifen ihren Namen verdanken, wird durch ihre eigenartige Bauart verursacht. Eine weitere akustische Folge dieser Mensur ist ihre trotz geringer Korpuslänge auffällig tiefe Tonlage, die an Tiefe ebenso lange zylindrische Pfeifen noch überbietet[5]). Es geht dies aus Praetorius' Umfangsangaben (in Tabelle XVIII) und Abbildungen (auf Tafel XII) der damals gebräuchlichen Schryari-Sorten hervor, deren Ausgangstöne im Quintenabstand standen:

---

[1]) Hinweis in Sachs' Lexikon, S. 339a. — Eutings Angabe (a. a. O., S. 28), daß die „Schryari . . . weiter nichts als gerade Krummhörner, vielleicht mit kleinen Veränderungen der Schallöffnung" seien, ist irrig.

[2]) Sachs' Lexikon, S. 186a (nach F. Piggott, ‚The music and musical instruments of Japan', [2]1909, S. 150). Beispiele: Brüssel Nr. 693/94 (Katalog Mahillon II, 69/70). — Die von Sachs (Lexikon, S. 234a) als dem japanischen »Hiči-riki« „entsprechend" bezeichnete chinesische Schalmei »Kuan (tzö)« (vgl. Brüssel Nr. 695/96) hat jedoch eine zylindrische Röhre.

[3]) Ob eine antike (römische?) Knochen-Tibia der Brüsseler Sammlung (Nr. 953; Katalog II, 242) als Bindeglied zwischen östlichem und westlichem Typ anzusehen ist, ließe sich nur durch genaue Untersuchung des Instruments entscheiden.

[4]) MfM IX, 150.

[5]) Katalog Brüssel II, 69 [übersetzt]: „Bekannt ist, daß eine durch ein Rohrblatt angeblasene zylindrische Pfeife nach Art der gedeckten Pfeifen klingt, d. h. daß theoretisch für einen gleich hohen Ton ihre Länge nur die Hälfte einer offenen Pfeife beträgt. Das auf die breite Seite einer konischen Pfeife gesteckte Rohrblatt bewirkt eine noch größere Vertiefung des Klanges."

I. Diskant. Tafel XII, 6 (Vorder- und Rückseite); Länge: 1′ = 28 cm ohne bzw. 1′ 6″ = 42 cm mit Windkapsel; Umfang: g—[a¹]. — II. Alt/Tenor. Tafel XII, 5; Länge: 1′ 7″ = 44 ¹/₃ cm bzw. 2′ = 56 cm; Umfang: c—d¹ [Tenor] bzw. c—f¹ [Alt]. (S. unten.) — III. Baß. Tafel XII, 4 (Vorder- und Rückseite); Länge: 2′ 6″ = 70 cm bzw. 3′ = 84 cm; Umfang: F—b.

Eine Vergleichung mit den Längen der normal konisch verlaufenden Bomharte beweist, daß die Alt/Tenorschreierpfeife genau mit der kleinsten Pommerart, der Kleinschalmei (Tafel XI, 5), die Baßschreierpfeife annähernd mit dem kleinen Altpommer (Tafel XI, 3) übereinstimmen[1]), zwischen den Grenztönen aber bei diesen (F : g) ein Unterschied von einer None, bei jenen (c : a²) sogar von einer Tredezime bestand. — Sachs schreibt (Lexikon S. 339a): „Wie die Hände des Spielers den für ein Mundkapselinstrument bedeutenden Umfang [von einer Undezime] erzielen konnten, welche Hilfsmittel außer den üblichen 7 Grifflöchern [nebst dem Daumenloch!] und — beim Baß — der Klappe dem Bläser noch zur Verfügung standen, läßt sich den Abbildungen nicht recht entnehmen. Irgendwelche Vermutungen verbieten sich um so mehr, als wir der Genauigkeit und Treue der Abbildungen nicht sicher sind.“ Dazu wäre zu sagen, daß man diesen Zweifel nicht zu teilen braucht und die Sachlage sich durch Praetorius’ Holzschnitte einwandfrei klären läßt. Beim Baß (Tafel XII, 4) ist deutlich zu sehen, daß er außer der dem Kleinfingerloch entsprechenden unteren (offenen) Klappe für den Ausgangston F zwei weitere Klappen besitzt, die über dem obersten (6.) Griffloch liegen und für die beiden hohen Grenztöne a und b bestimmt sind. Diese beiden paarweise übereinandergelegten Klappen, die in einer gemeinsamen durchlöcherten Schutzhülse ruhen, sind selbstverständlich geschlossene Klappen; sie werden von dem Zeigefinger der oben gehaltenen Hand bedient. Es ergibt sich demnach folgende Griffordnung: Schließen sämtlicher Grifflöcher und der unteren Klappe: F, ebenso und Öffnen der unteren Klappe: G, Öffnen des 1. bis 6. Griffloches: A—f, des Daumenloches: g, der 1. oberen Klappe: a, der 2. oberen Klappe: b. — Beim Alt/Tenor (XII, 5) ist die Wiedergabe weniger deutlich: die Zeichnung läßt nur die Schutzhülse[2]), nicht aber die zwei Klappenstiele erkennen, und mit den beiden kleinen Kreisen sind anscheinend die durch die Klappendeckel bedeckten Tonlöcher gemeint. Ohne Frage sind auch hier zwei (dem Baß entsprechende) obere Klappen anzunehmen, die e¹ und f¹ ergeben. (Daumenloch: d¹). Der Grund für das Unbestimmte der Abbildung ist wohl darin zu suchen, daß man die Mittelgröße der Schreierpfeifen teils mit, teils ohne Klappen baute. Dadurch erklärt sich auch, weshalb Praetorius in der Tabelle Tenor und Alt gesondert anführt und bei gleichem Ausgangston (c) ersterem d¹, letzterem f¹ als obere Grenztöne gibt: der Alt besaß die beiden Klappen, während sie dem Tenor fehlten[3]).

---

[1]) Sachs gibt als Länge des Basses 66 cm an und sagt, daß er in der Länge mit der Diskantschalmei [63 cm] übereinstimme. Dabei ist aber wohl die Windkapsel zu lang gemessen; sie reicht nur bis zum ersten Knauf der Röhre (vgl. Praetorius’ Abbildung des Nicolo und der Krummhörner auf Tafel XIII).

[2]) Vgl. die Urausgabe vom Jahre 1620; die Abbildung im Neudruck ist undeutlich.

[3]) In der Praxis wird diese Unterscheidung wohl häufig auch vertauscht worden sein.

Außer bei der Baß- (und Alt-) Schreierpfeife zeigt auch Praetorius' Abbildung des »Kortholt« oder der »Kurzpfeif« auf Tafel XII, 7 zwei Klappen für die oberen Grenztöne — eine anscheinend bisher nicht beachtete Tatsache, die jedenfalls Sachs' Behauptung[1]), daß die Klappen in der Zeit um 1600 „stets nur die Untergrenze eines Instrumentes hinausrückten," widerlegt. — Sachs' Hinweis betrifft ein von ihm als Irrtum angenommenes Notenbeispiel bei Cerone (1613) bzw. Zacconi (1592/96) über den Umfang der Dolzaina. Vergleicht man Zacconi's Angaben mit denen bei Praetorius über den Umfang der Tenor- und Altschreierpfeife, so ist eine genaue Übereinstimmung festzustellen: c—d¹ ohne, c—f¹ mit Klappen! Trotzdem sprechen genug Gründe dagegen, beide Typen gleichzusetzen, zumal ihre die Klangfarbe ausdrückenden Namen das gerade Gegenteil besagen[2]).

Die gedackte Diskantschreierpfeife war klappenlos, konnte mithin wie der Tenor nur den Umfang einer None erreichen. Ihr Ausgangston war g, der (in Praetorius' Tabelle nicht vermerkte) obere Grenzton muß also a¹ sein. Die in der Abbildung (Tafel XII, 6)[3]) sichtbaren kleinen Löcher neben dem 3. und 4. Griffloch sind die wegen der Dackung erforderlichen Nebenlöcher, „do der Wind herausser gehen kann". Auf S. 3 [4] führt zwar Praetorius auch die Schreierpfeifen unter den Instrumenten an, die „auch an den Seiten Löcher haben / und mit den Ballen an [den] Händen zugedrücket werden". Dieser Zusatz hat aber nur für die Rackette und Sordune Geltung, bei denen die seitlichen Löcher als Tonlöcher in Betracht kamen, während sie bei der Diskantschreierpfeife lediglich als Luftlöcher dienten.

Über die Verbreitung der Schryari unterrichten die zeitgenössischen Bestandsverzeichnisse der Hofkapellen. Sie kommen in folgenden Inventaren vor, die den Zeitraum von 1540 bis 1686 umspannen:

1. Ratsinstrumente der Stadt Augsburg, 1540: „. . . schreyetpfeiffen 2 discant 2 tennor 1 baß canter . . .[4])," 2. Hofkapelle Weimar, 1573: „1 futter schreipfeiffen[5])," 3. Hofkapelle Graz (Erzherzog Carl von Steiermark), 1577 [und 1590]: „Ain grosz fueteral mit schreipfeifen, darinen gros und klain alif [= 11] stuckh[6])," 4. Kurbrandenburgische Hofkapelle, 1582: „. . . 7 Schrey Pfeiffen, als ein Baß . . . 3 Tenor, 2 Altte, vnd Ein Diszcantt . .[7])," 5. Hofkapelle Kassel, 1613: „Vier Schriari, ein Basset, Tenor, Alt undt Soprano[8]),"

So heißt es z. B. im Berliner Inventar vom Jahre 1582, das 3Tenor- und 2 Alt-Schreipfeifen verzeichnet: „An dem einen Tenor [!] mangeltt das Schloß . . ." [Schlüssel, Klappe].

[1]) SIMG XI, 593 (im Aufsatz „Doppione und Dulzaina").

[2]) Hinweis bereits auf S. 278.

[3]) Als Ungenauigkeit in der Abbildung ist zu beanstanden, daß das Daumenloch auf der Rückseite zu tief eingezeichnet ist.

[4]) A. Sandbergers Einleitung zu ,Denkmäler der Tonkunst in Bayern' V (1904), S. LVII. — Sowohl der „baß canter" [Contrabaß] wie auch der „Basset" im Kasseler Inventar werden dem Baß bei Praetorius entsprochen haben.

[5]) MfM. XXIX, 139* (E. Pasqué); A. Aber, ,Die Pflege der Musik unter den Wettinern . . .' (Leipzig 1921), S. 107 [„um 1570"].

[6]) ,Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen . . .', 7. Bd., S. XXX.

[7]) (In einem Zusatz werden die „vberröhren" — das sind die Windkapseln — als fehlend bezeichnet.) C. Sachs, ,Musik und Oper . . .', S. 207.

[8]) E. Zulauf, ,Beiträge zur Geschichte der . . . Hofkapelle zu Cassel . . ." (1902), S. 115 Nr. 6. — 1638 waren nur noch „Drey Schriari" ohne Rohre vorhanden (a. a. O., S. 133).

6. Hofkapelle Ansbach, 1686: „1 Schreyarie" [!][1]). — Aus den Inventaren ist zu schließen, daß die Verbreitung der Schreierpfeifen sich überwiegend auf Deutschland beschränkt hat. Jedenfalls fehlen Belege für andere Länder, auch Mersenne's ‚Harmonie universelle' übergeht sie.

Als Orgelregister sind sie von Praetorius, S. 174 [206], nur einmal angeführt, nämlich in der Disposition der Orgel zu St. Ulrich in Magdeburg: „Im Brustpositiv . . . 11. 12. Kleinen Schreier 2 [geteilte] Register[2])."

Die anscheinend letzte Erwähnung findet sich in M. H. Fuhrmanns ‚Musicalischem Trichter' (Frankfurt a. d. O. 1706), S. 92: „Schryari, Schrearien [!] / haben den Namen vom Schreyen / den[n] sie thönen und schreyen scharff." Bei Mattheson, Walther und den anderen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts[3]) sind sie nicht einmal mehr dem Namen nach genannt.

Ebenso wie von den Dolzainen oder Cornamusen und den Kortholten hat sich auch von den Schreierpfeifen kein Stück mehr erhalten. Von dem Berliner Instrumentenmacher Julius Schetelig 1915 verfertigte Neubildungen, die freilich nicht in allen Einzelheiten gelungen sind, besitzen die Museen zu Berlin (Nr. 1497, 1519/20) und Köln (Nr. 1431—1433).

VIII.

Kortholte

Das niederdeutsche Wort »Kortholt« besagt nichts anderes als ‚kurzes Holz', ist also eine ähnliche Bildung wie »haut bois« im Französischen, nur daß dieses die (hohe) Tonlage, jenes die (geringe) Länge des hölzernen Klangwerkzeuges hervorhebt. Die entsprechenden Benennungen sind »Courtaud« im Französischen und »Curtall« im Englischen, die jedoch — im Gegensatz zu »Cromorne« = Krummhorn — wohl kaum als aus dem Deutschen übernommene Lehnworte aufzufassen sind[4]). — Kortholt ist ein Instrumentenname, der im 16. und 17. Jahrhundert mehreren, an sich verschiedenen Doppelrohrblattinstrumenten beigelegt wird, denen aber die Knickung der Schallröhre in zwei oder mehrere Windkanäle gemeinsam ist. Auf Grund der Quellenwerke und Sammlungsinventare sind vier Typen zu unterscheiden, für die der Name »Kortholt« oder ähnliche Bezeichnungen nachweisbar sind:

1) »Curtall« hieß in England die als »Dolzian« bekannte ältere Form des Fagotts (mit ungetrennten Röhren in einem gemeinsamen Holzblock), und zwar wurde »double curtall« das gebräuchliche Choristfagott mit dem Grenzton C der großen Oktave (Schreibart nach englischem Brauch: CC, daher

[1]) H. Mersmann, ‚Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte' (Leipzig 1916), S. 12.

[2]) J. Adlung (‚Mus. mech. Org.' I, 140) bemerkt dazu: „Sonst habe ich dergleichen in Orgeln nicht gefunden. Es ist ohne Zweifel ein offen Flötenregister [?]. Wer[c]kmeister in Organo grüningensi [1704/05], § 46 zählt es unter die unbekannten Register einer Orgel."

[3]) Eine Ausnahme bildet Stössels ‚Musical. Lexicon' (Chemnitz 1737), in dem auf S. 336 „Schrearien" [nach Fuhrmann] und „Schreyer-Pfeiffen" [nach Praetorius] angeführt sind.

[4]) Im Englischen bedeutet das Zeitwort to curtail: verkürzen, stutzen, das Hauptwort curtail ebenso wie das französische courtaud: untersetzte Person, Stutzschwanz (der Pferde, ital.: cortaldo), dann in übertragenem Sinne: kurze (Baß-) Pfeife oder Fagott.

»double«), »single curtall« das eine Quinte höher stehende kleinere Fagott mit dem Grenzton G genannt[1]). Auch in Deutschland waren diese Namen bekannt, denn Praetorius führt in der Tabelle XI das Choristfagott (3) als „Doppel-*Corthol*", das „Fagott piccolo" (4) als „*Singel-Corthol*" an und erwähnt im XI. Kapitel, „daß dies die rechte Dolcianen seien, die von den Engelländern Zingel Korthol genennet werden". Ebenso ist — der Tabelle entsprechend — auf Tafel X, 5 der Abbildungen der „Basset oder Tenor zum [gedackten] Chorist-Fagott" als „Zingel-Kortholt" bezeichnet. — Hervorgehoben sei, daß in dem vielleicht frühesten Quellenbeleg der Dolziane die kurze, d. h. geknickte Form ausdrücklich vermerkt wird: in dem 1547 aufgenommenen Nachlaßverzeichnis Heinrich VIII. von England sind „v shorte Instruments caulled Dulceuses" angeführt[2]).

2) In österreichischen Inventaren vom Ende des 16. Jahrhunderts kommen unter der italianisierten Namensform »Cortali« oder ähnlichen Bildungen Rackette vor, jene bekannten kleinen (zylindrischen!) Fagotte in Büchsenform, auf die der Name »Kortholte« ganz besonders zutrifft.

(Vgl. das XIV. Kapitel bei Praetorius: „Racketten / seind gar kurtze Instrument ...: Aber weil inwendig ... die Röhre neunfächtig sich umbwendet / und ebenso viel ist / als wenn das Corpus neunmal so lang wäre / so geben sie so ein tiefen Resonanz / als der größte Pommert oder Doppel-Fagott ... Am Resonanz seind sie gar stille / fast wie man durch einen Kamm bläset / ..." usw.)

„,... vier ledige rogetten oder cortalli genan[n]t" sind 1577 und 1590 in den Grazer Inventaren verzeichnet[3]), ebenso 1596 im Innsbrucker Inventar[4]): „Instrument per concerta [!], ... als ... 2 cordali ..." und „Cortali, 2 fuetral, deren jedes 8 hat, thuet 16 stuckh, als 4 päsz, 8 tenor, 4 discant." (Ein Futteral oder Stimmwerk derselben Instrumente sind im Jahre 1665 — neben „... 6 helfenbeinenen Raget —" als „8 Raget" erwähnt[5]): ein Beweis, daß die alte Bezeichnung »Cortali« inzwischen außer Gebrauch gekommen war.) In der Fortsetzung des Innsbrucker Inventars vom Jahre 1596, der Bestandsaufnahme der Ambraser Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, sind angeführt: „In ainem fuetral 5 tartöld, wie drackhen [Drachen] geformiert," ferner: „Zwai helfenbaine gleiche tortaldi[6])": ebenfalls Rackette, denn der merkwürdige Ausdruck »Tartöld« ist (nach Sachs[7]) nichts anderes als eine auf Anähnelung (Assimilation) zurückzuführende Entstellung des Wortes »Kortholt«; die sprachliche Übergangsform »Cortaldi« erscheint 1666 in Scarabelli's italienischer Übersetzung von Terzago's lateinischem Werk über das Museo Settala (s. unten). — Die erwähnten Ambraser Instrumente sind noch vollzählig in dem an Seltenheiten reichen Kunsthistorischen Museum zu Wien

[1]) Näheres und Quellennachweise bei Galpin, S. 166f. und S. 292. Ein englisches »Single curtall« aus Galpin's Sammlung — jetzt im Museum zu Boston — ist als Nr. 8 auf pl. XXXII abgebildet.
[2]) Abdruck bei Galpin, S. 298.
[3]) ‚Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen ...', 7. Bd., S. XXX.
[4]) a. a. O., S. CCLVII (Inv. Bl. 229' und 230').
[5]) ‚Studien z. Musikwiss., Beihefte d. D. d. T. in Österreich', 4. Heft (1916), S. 133.
[6]) a. a. O., S. CCLXXXV (Inv. Bl. 371' und 372).
[7]) Handbuch, S. 331. (Vgl. auch AfM. III, 132.)

vorhanden: Nr. 219—223 sind große Rackette (zylindrische Fagotte), die zur Verwendung bei Mummenschänzen[1]) Blechhüllen in Drachenform erhalten hatten, während die beiden »Tortaldi« aus Elfenbein — Nr. 224/25 — richtige Diskantrackette von nur 12 cm Büchsenhöhe sind[2]). — Mersenne, der das Rackett unter dem Namen »Ceruelat« (cervelas, vgl. die spätere deutsche Benennung »Wurstfagott«) bucht, sagt von ihm (‚Harm. univ.', l.c. S. 300): „... Ceruelat ... n'est autre chose qu'vn Courtaut [= Kortholt], ou vn Fagot si racourcy & si petit qu'on le peut cacher dans le main ..." Mersenne's Ausdruck »Courtaut« übernimmt P. M. Terzago für die Rackette in seiner „in höchst barockem Latein" verfaßten Beschreibung der Instrumentensammlung des Mailänder Museums Manfredo Settalas (Tortona 1664): „24. Quatuor tibiae replicatae siue Courtaut Septalij opera, qui sentit hos veros esse facottos, longitudine palmum non ascendunt[3])." P. Fr. Scarabelli übersetzt diese Stelle: „*Quattro cortaldi* non più longhi di vn palmo ... sono lauori ... del suo ingegno. Alcuni sono die parere essere li veri fagotti ...[4])."

3) Als eigentliches »Courtaut« beschreibt Mersenne (S. 299) in ausführlicher Weise ein von Dolzian und Rackett abweichendes Doppelrohrblattinstrument, das offenbar den bei Zacconi und Praetorius vorkommenden »Sordunen« entspricht (s. unten).

4) In enger Verwandtschaft mit diesem Typ steht das von Praetorius abgebildete »Kortholt«, auch »Kurz-Pfeiff« oder »KortInstrument« genannt, eine gedackte zylindrische Windkapselschalmei mit zweikanaliger Schallröhre. — Es ergibt sich also, daß die Bezeichnung »Kortholt« und ihre Abwandlungen nicht einer einzigen Gattung beigelegt wurden, sondern als Sammelname für die verschiedenen Schalmeien mit geknickter Bohrung dienten. Im Einklang damit steht auch Mersenne's obige Erklärung: „... Courtaut, quoy qu'il ne soit autre chose qu'vn Fagot, ou Basson racourcy ..." (Basson raccourci, d. h. verkürztes Fagott).

Wenn auch die ‚Organographia' keine Beschreibung des Kortholt bietet, so ist doch aus der Abbildung auf Tafel XII, 7 deutlich zu ersehen, daß es sich von dem Baßsordun — s. Tafel XII, 8d — nur durch die Windkapsel unterschied. Die von Zacconi (‚Prattica di musica' f. 218) und von Praetorius im XII. Kapitel behandelten Sordune[5]) lassen sich kurz als „zylindrische

[1]) Vgl. das von G. Bossert mitgeteilte große Stuttgarter Inventar vom Jahre 1589 in den ‚Württembergischen Vierteljahrsheften ...', N. F. XXI, 133f. und den Hinweis in N. F. IX, 280f. (S. auch ZfM. IV, 167, zu Nr. 219—223.)

[2]) Beschreibungen von Nr. 219—225 in J. Schlossers Katalog, S. 85f., Abbildungen auf Tafel XXXIX und XL. (Auch das schöne Elfenbein-Rackett des Heyer-Museums — Nr. 1414 — ist eine Tiroler Arbeit aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und stammt wohl sicher von demselben Meister wie die beiden Ambraser Zwillingsrackette. Vgl. hierzu ZfM. IV, 167, zu Nr. 224/25.)

[3]) ‚Musaeum Septalianum ...' (s. Gaspari, Cat. Liceo mus. di Bologna I, 147), S. 285f. (Abdruck des gesamten Verzeichnisses in Schlossers Katalog, S. 17—19.)

[4]) „Vier Kortholte, nicht länger als eine Spanne ... Werke seines [Settalas] Geistes. Einige sind der Ansicht, daß dies die wahren Fagotte sind." (Pietro Francesco Scarabelli, ‚Museo ò Galeria ... del ... Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese ...', Tortona MDCLXVI, S. 366.)

[5]) Das Wort ist vom italienischen ‚sordo' (‚dumpf') abzuleiten; »Sordoni«, wie Zacconi schreibt, bedeutet also wörtlich ‚große Dumpftöner'.

gedackte Dolziane" bezeichnen, d. h. sie wiesen zweikanalige, jedoch im Gegensatz zu den (konischen) Dolzianen zylindrisch verlaufende Bohrung auf; die »Dackung« mittels hölzerner Stöpsel oder Pfropfen bezweckte eine Abdämpfung (Sordinierung) des Klanges. Ihre Korpuslänge war nur gering, da die zylindrische Röhre nach der bekannten akustischen Erscheinung einen fast um eine Oktave tieferen Ton als eine gleich lange konische Röhre ergab.

„... und wiewohl der unterste Baß der Sordunen kaum halb so lang als der Doppel-Fagott am Corpore ist / so ist er doch an Ton ja so tief zu bringen", schreibt Praetorius. „... Sordoni haben 12 Löcher / die man sehen kann, etliche noch zwei Schlösser darzu / ...; und über das noch unten ein Loch zur Feuchtigkeit [d. h. zum Ablassen des Blaswassers] / und oben auch noch eins / da die Harmony herausser gehet ..."

Hierbei ist zu beachten, daß die vielen Löcher eine erhebliche Geschicklichkeit des Bläsers voraussetzten, denn zu ihrer Deckung mußten — wie auch bei den Racketten — nicht nur die Fingerspitzen, sondern auch einzelne Fingerglieder und der Daumen verwendet werden[1]). Genaue Griffanweisungen bietet Mersenne (»Courtaut«, S. 300); für die erhaltenen Wiener Stücke[2]) (Unica!) — je zwei sechsklappige Baß- und Großbaßsordune, die Hälfte des 1596 inventarisierten Innsbrucker Stimmwerkes[3]) — hat Mahillon die Griffordnung festgestellt[4]).

Die typologischen Merkmale der Sordune weist auch Praetorius' Kortholt auf; dazu kommt bei ihm noch die das Anblasen erleichternde Windkapsel. Nach der Abbildung beträgt seine Länge 2′ 1″ = $58^1/_3$ cm ohne, bzw. 2′ 7″ = $72^1/_3$ cm mit Windkapsel, entspricht also dem Baßsordun. Dies gilt auch von dem Tonumfang, der infolge der großen Löcherzahl (trotz der Windkapsel!) bis zu 2 Oktaven erreichen konnte. In der Tabelle XII, 6 sind als Grenztöne des »Kort-Instrument« B_1 und g (bzw. a und b) angegeben; zur Erzielung der beiden oberen ‚Falsettöne' (a und b) dienten 2 Klappen, eine Besonderheit, auf die bereits im Abschnitt der »Schreierpfeifen« (s. S. 290) hingewiesen ist.

Als akustische Eigentümlichkeit erwähnt Praetorius im Kapitel der Sordune, S. 39 [45], daß er einmal ein »Kort-Instrument« gesehen habe, „das hat eben die Länge / proportion, und alles wie dieser Baß [-Sordun], ist aber am Resonanz nicht tiefer / als der Tenor in diesen Sordunen gewesen", d. h. es hätte sich als unterer Grenzton nicht B_1, sondern Es ergeben. „Woher aber dieser Unterschied entspringe / habe ich noch zur Zeit nicht erdenken / oder auch von andern berichtet werden können." Eine Lösung dieses Rätsels läßt sich nicht geben; Sachs[5]) vermutet „einen älteren deutschen Typus mit etwas anderer Mensur".

---

[1]) Vgl. Praetorius S. 3 [4] Ziffer X: Blasinstrumente, „welche vornen / hinten und darneben / auch an den Seiten Löcher haben / und mit den Ballen an Händen zugedrücket werden."

[2]) Nr. 226—229; s. Schlossers Katalog, S. 87/88 und die Abbildungen auf Tafel XLI.

[3]) Bl. 229: „Sordani, 8 stuckh mit ihren fuetralen, als 2 pasz, 3 tennor, 2 discant und ain clainerer discant." (Vgl. oben, Fußnote 4 zu S. 293).

[4]) Katalog II, 229f.; hiernach die Angaben in Schlossers Katalog, S. 87. (Brüssel Nr. 946—949 sind Nachbildungen der Wiener Originalstücke.)

[5]) Handbuch S. 330.

Abgesehen von den als Rackette aufzufassenden »Cordali« usw. kommen die Ausdrücke »Kortholt« oder »Kurzpfeiff« in den Verzeichnissen der alten Sammlungen nicht vor; nur im Ambraser Inventar vom Jahre 1596 sind einmal ohne nähere Angaben „... 2 schwarze kurze gleiche pfeifen" angeführt. — Windkapsel-Kortholte haben sich nicht erhalten[1]). Von Julius Schetelig (Berlin 1915) angefertigte, in Einzelheiten leider zu beanstandende Neubildungen sind in den Museen zu Berlin (Nr. 1498) und Köln (Nr. 1434) zu finden.

[1]) „Die [1892 in O. Fleischers Führer] als Kortholte bezeichneten konischen Instrumente der Berliner Sammlung [Nr. 74 und 663—667] tragen diesen Namen zu Unrecht" (Sachs' Lexikon, S. 231); es sind Rauschpfeifen (s. oben, Fußnote 7 zu S. 287). Ebenso irrt Mahillon (Katalog II, 240) mit der Benennung „Courtaut (all. = Kortholt ou Kurz-Pfeiff)" für Brüssel Nr. 952 (Nachbildung des Wiener Krummhorns Nr. 214).

Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden mit Bevorzugung der oratorischen Passionen

Von Walter Lott, Berlin

Die Stadt Danzig, seit altersher ein Kreuzungspunkt deutschen und polnischen Wesens, stellt auch in der deutschen Musikgeschichte einen wichtigen Faktor dar. In einer eingehenden Untersuchung hat Hermann Rauschning ihre musikalische Entwicklung vom Anfang des 16. Jahrhunderts an verfolgen können[1]). Die Ratsmusik erhielt in jenen Tagen ihre Ordnung, und für Zunftfiedler wurde die Gewerksrolle eingeführt.

Die Pflege der Musik lag im 16. Jahrhundert fast ausschließlich in den Händen der Ratskapelle, an deren Spitze als Kapellmeister der Niederländer Joh. Wanning stand, und der Kirchenchöre, von denen sich in erster Linie die der Hauptkirchen auszeichneten.

Vor allem sind die Marienkirche, die erste Pfarrkirche der rechten Stadt, die Katharinenkirche, die erste Pfarrkirche der Altstadt, die Johanneskirche, die zweite Pfarrkirche der rechten Stadt, und St. Bartholomäi, die zweite Pfarrkirche der Altstadt zu nennen. Von den Vorstadtkirchen kommen St. Barbara und St. Salvator in Betracht. Die bedeutendste war im 16. Jahrhundert die Marienkirche, die einen vom Schuldienst befreiten Kapellmeister als musikalischen Leiter hatte, wohingegen die anderen Kirchenmusiken unter der Obhut von Kantoren, Lehrern und tüchtigen Organisten standen.

Die Kirchenchöre der zweiten Pfarrkirchen überlebten die der ersten. Am längsten hielt sich die Kirchenmusik an der Johanneskirche, die im 18. Jahrhundert, durch ihren guten Vermögensstand begünstigt, die erste Stelle nach dieser Seite hin einnahm. Für die Mitte des 17. Jahrhunderts ist auch St. Trinitatis für musikalische Aufführungen von Bedeutung. Dort wirkte Thomas Strutius, der um 1650 als Komponist oratorischer Passionen und deutscher Oratorien bemerkenswert ist. Seine Matthäuspassion vom Jahre 1664 ist die bis heute früheste nachweisbare oratorische Passion.

---

[1]) Das Manuskript überließ mir der Verfasser in liebenswürdigster Weise zur Einsicht. Das 4. Kapitel der umfangreichen Arbeit ist als Berliner Dissertation: „Geschichte der Musikpflege in Danzig", 1912, gedruckt.

Den Höhepunkt der Musikpflege erreichte Danzig im Dreißigjährigen Kriege. Zu ihr als der großen Handelsstadt im Nordosten Deutschlands pilgerten die Musiker, um den Schrecken des Krieges zu entfliehen. Als aber Mars auch Danzig nicht verschonte, ging hier ebenfalls, wie überall, die Kunstpflege zurück. Erst um 1700 nahm die Musik unter Leitung der Gebrüder Freislich und des Organisten Gronau einen neuen Aufschwung. Liebhaber-, Abonnements- und öffentliche Konzerte entstehen und verdrängen schon unter J. B. C. Freislich (1731—1764) die Kirchenmusik zugunsten der weltlichen von ihrem angestammten Platze. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Verfall der musica sacra besiegelt. Lediglich an St. Johann brachte man ihr noch einiges Interesse entgegen.

Die ersten Passionsaufführungen, von denen Rauschning Kenntnis erhalten hat, fanden im 17. Jahrhundert statt. Im Jahre 1640 wird die Aufführung einer Passion an der Katharinenkirche erwähnt. „Dem Cantori die Passion zu singenn 2 Thaler" heißt es in einer Rechnung, undRauschning setzt hinzu, daß von diesem Zeitpunkt ab bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die dortigen Passionsaufführungen keine Unterbrechung mehr erfuhren. In Danzig war es üblich[1]), das Musizieren der Passionen besonders zu besolden. Das zeigt ein Schriftstück vom Jahre 1657 „An die Musicanten alls die Passion gesungen worden 6 Fl.". Diese Quittung der Bartholomäuskirche beweist übrigens neben dem Textbuch der Passion von Strutius, daß schon um 1650 oratorische Passionen gesungen wurden. Die Aufführung solcher Werke scheint damals allgemein gewesen zu sein; denn Strutius bringt seine Passion an einer anderen, der Dreifaltigkeitskirche, heraus. In dem 1664 gedruckten Textbuche wird aber mitgeteilt, daß die Passionsaufführungen schon seit einigen Jahren stattfanden[2]). An St. Johann scheint das Singen der Passion am Karfreitag des Jahres 1666 begonnen zu haben, und zwar wurde der erste Teil vor der Frühpredigt, der andere Teil vor der Vesperpredigt aufgeführt, wobei die Mitwirkenden ebenfalls einen besonderen Zuschuß bekamen. An der Marienkirche brachte Valentin Meder (1687—1699) vereinzelt, später Maximilian Dietrich Freislich regelmäßig am Karfreitag Passionen zur Aufführung. Von Freislich sind auch Kantatentexte „Zur Kirchen-Musik auff die sämtlichen Festtage . . . 1708/1709" erhalten. Eine Rechnung aus jener Zeit kündet erneut von besonderer Vergütung an die Musiker für die Teilnahme an der Passionsmusik.

„Der Choro Concertino besteht aus 10 Instrumentisten, von denen jeder 1 Fl. 18 Gr. erhält, einem Discantisten, Altisten, Tenoristen, der den Evangelisten singt, und einem Bassisten mit 1 Fl. 15 (Gr.), 3 Fl. und 2 Fl. Belohnung. 2 Organisten werden gebraucht, außerdem wird . . . für 1 Clavzimbal 1 Fl. ausgegeben. 5 Schulkollegen treten hinzu, um mit jenen den *Choro grosso* zu bilden[3])."

---

[1]) Ebenso zu Gröbzig im Dessauischen. Vgl. Journal f. Pred., Bd. 39, S. 381.
[2]) Vgl. Lott, Zur Gesch. d. Passionskomposition von 1650—1800. AfM 1921, S. 289f.
[3]) Nach Rauschning.

Ähnlich eine etwas spätere Verteilung von 40 Fl.[1]) 1690 erhält der Kantor am Gymnasium 20 Fl. „für die Passion". In einem musikalischen Verzeichnis von 1695 wird einer Passion von Zeitschner Erwähnung getan; es handelt sich dabei wohl um den Breslauer Komponisten Tobias Zeutschner.

Die Danziger Stadtbibliothek hat in dem Manuskript 428 „Das evangelische Dantzig vorstellend den Lebens-Lauff aller Evangelischen Lehrer in Dantzig. Mit Fleiß ausgesetzet von Ephraim Praetorio. Anno 1710." ein Aktenstück, das uns Passionsdichtungen und -Kompositionen evangelischer Geistlicher bis ins 16. Jahrhundert hinein zurückverfolgen läßt. So wird unter biographischen Notizen von Petrus Praetorius, Pfarrer an St. Marien, eine Evangelienharmonie erwähnt unter dem Titel: „Das Leyden Christi aus den vier Evangelisten, Gesangsweise. Dantzig 1580." Weitere Evangelienharmonien haben Michael Salck[2]), Prediger an St. Bartholomäi, und Michael Albinus[3]), Prediger an St. Marien, drucken lassen. Albinus folgte den Spuren des Dr. Pomeranus Johann Bugenhagen, der schon in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts eine deutsche Evangelienharmonie verfaßt hatte, während der Prediger und Rektor am Gymnasium D. Joh. Maukisch 1669 ein „Schriftmäßig Passions-Gespräch von dem Bittern Leiden und Sterben Jesu Christi, nebst 5 Passions-Liedern." erscheinen ließ. Von ihm erwähnt Rauschning außerdem vier- und fünfstimmige Lieder für den sonntäglichen Gottesdienst, die unter dem Titel „Lobsingende Hertzensandachten über die Evangelia" herauskamen.

Für das 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts ließ sich aus der Arbeit Rauschning's, aus dem Textbücherband der Danziger Stadtbibliothek Sign. *Od. 21840* und aus den in den Notenhandschriften befindlichen Anmerkungen eine Liste zusammenstellen, die eine Übersicht ermöglicht über die Aufführungsdaten oratorischer Passionen, Passionsoratorien und Passionskantaten.

Aufführungen von:

	Oratorischen Passionen in der Kirche.	Oratorien und größeren Passions-Kantaten im Konzertsaal.
1715.	(Besonderer Zuschuß f. d. Kantor am Gymnasium f. d. Pass.-Aufführung.)	
1718.	„Matth.-Pass." v. A. A. Koch. (Joh.-Kirche).	
1720.	„Matth.-Pass. I", J. B. C. Freislich (Joh.-Kirche).	
1734.	„Matth.-Pass." Anonym. Ms. Kath. f. 12. (Besonderer Zuschuß f. d. Kantor d. Gymn. f. d. Pass.-Aufführung 18 Fl.)	
1740.	(Zuschuß f. d. Kantor d. Kath.-Kirche f. d. Pass.-Aufführung 15 Fl.)	
1743.		Händels „Brockespassion" (Liebhaber-Konz. Anfg. 4 Uhr).
1747.		Pass. v. Telemann-Zimmermann (aufgeführt von Pucklitz?).

[1]) K..A. St. Marien. Repert. 39a.

[2]) παραφρασιο Historiae IV Evangelistarum de passione Domini, carmine Heroico tractata. Witteb. 1597. 4. 4 plag. (4 Bogen).

[3]) Historia vom bittern Leiden und Sterben Christi nach den 4 Evangelisten. Dantzig 1636.

Aufführungen von

	Oratorischen Passionen in der Kirche.	Oratorien und größeren Passions-Kantaten im Konzertsaal.
1752.	„Matth.-Pass." v. J. Theod. Römhildt (Kath.-Kirche?)	
1753.	Dieselbe.	
1755.	„Matth.-Pass. II", J. B. C. Freislich (Kath.-Kirche?).	
1756.	Diesselbe.	
1757.	Diesselbe.	
1758.	Diesselbe.	„Tod Jesu". Komp. v. Mohrheim. Aufführungen am 19. März, 2. u. 10. April.
1759.	Dieselbe.	
1760.	Dieselbe.	
1761.	Dieselbe.	
1762.	Dieselbe.	
1763.	Dieselbe.	„Stabat mater" von Pergolesi im Virtuosenkonzert.
1764.	Dieselbe.	„Tod Jesu" von Graun. „Wundervoller Tod des Welterlösers" von Mohrheim. Aufführg. am 12. März.
1765.		„Stabat mater" von Pergolesi im Konz. der Ratsmusiker.
1771.		Passion von Rolle?
1773.	(Bartholomäus-Kirche kauft eine Passion von Kantor Siewert.)	

Aufführungen von

	Oratorischen Passionen in der Kirche.	Oratorien und Kantaten in der Kirche.	Oratorien und Kantaten im Konzertsaal.
1774.		„Tod Jesu" v. Graun. Petri-Kirche. Leitg. Klügling.	„Tod Jesu" v. Graun am 23. März im Engl. Haus. Leitg. Klügling. Pass.-Kant. v. Graun: „Ein Lämmlein geht" am 24. März, Konz. v. Liebhabern d. Tonk. „Die durch Jesu Leiden vertriebene Furcht eines Christen" v. J. H. Rolle am 28. März. „Stabat mater" v. Pergolesi. Leitg. Klügling.
1775.			„Ich weiß nicht, wo ich bin", Pass.-Kant. v. Harrer im Winterkonz. am 13. März. „Stabat mater" v. Pergolesi in Klopstocks Übersetzg. am 23. März. „Die Pilgrime bey dem Grabe des Erlösers" v. Hasse-Metastasio am 6. April im Konz. v. Liebhabern d. Tonkunst. „Tod Jesu" v. Graun. Konz. v. Liebhabern d. Musik am 10. April. Dasselbe Werk im Konz. v. Liebhabern d. Tonk. am 11. April.
1776.			„Du Göttlicher" v. C. Ph. E. Bach-Marie L. Karsch. Konz. v. Liebhabern d. Tonk. am 1. April.
1777.			„Ein Lämmlein" v. Homilius-Buschmann, Konz. v. Liebhabern der Tonk. am 20. März.

	Aufführungen von		
	Oratorischen Passionen in der Kirche.	Oratorien und Kantaten in der Kirche.	Oratorien und Kantaten im Konzertsaal.
1778.		„Tritt her und schau mit Fleiße“ v. Weinlich. Karfreitag in St. Peter u. Paul.	„Kommt her und schaut.“ v. Graun, Konz. v. Liebhabern der Tonk. am 15. April.
1779.	(Geistl. Konz. am Neujahrstage od. Karfreitage durch Stiftung v. 4000 Fl. Aufführung jährl. durch Organisten in St. Peter.)	„Tod Jesu“ v. Graun. Petri-Kirche.	„Tod Jesu“ v. Graun im Bohongschen „Hause“. „*Stabat mater*“ v. Haydn.
1780.			„Tod Jesu“ v. Graun. „*Stabat mater*“ v. Haydn.
1781.	„Matth.-Pass.“ a. d. Jahre 1750 v. G. Ph. Telemann (Joh.-Kirche).		
1782.		„Tod Jesu“ v. Graun in der Petri-Kirche.	„*Stabat mater*“ v. Haydn am 25. März
1784.	„Matth.-Pass.“ a. d. J. 1750 v. G. Ph. Telemann (Joh.-Kirche).		
1785.	Dieselbe am 10. März.		
1787.			„*Stabat mater*“ v. Haydn. Leitg. Turge.
1789.			„Tod Jesu“ v. Graun. Leitg. Turge.
1790.			„*Stabat mater*“ v. Haydn mit „Hillerscher Parodie“. Leitg. Turge.
1791.		„Deine Leiden, Gottessohn“ = „Du Göttlicher“ v. C. Ph. E. Bach. Am Karfreitag in St. Johann. Leitg. Hingelberg. „Passionskantate“ von Haydn am Palmsonntag. Leitg. Klügling. Peter u. Paul-Kirche.	
1792.			„*Stabat mater*“ v. Pergolesi-Klopstock. 7 Choräle eingelegt. Leitg. Klügling.
1793.			„*Stabat mater*“ v. Pergolesi. Leitg. Turge. „Tod Jesu“ v. Graun. Liebhaberkonz. im Lewitzkischen Hause. Leitg. Eichmann am 8. April.
1795.		Passion v. Paesiello-Metastasio i. d. Joh.-Kirche am 23. Aug. (Virtuosenkonz.).	
1797.			„Der sterbende Jesus“ von Rosetti-Zinkernagel. Leitg. Turge.
1799.			„Tod Jesu“ v. Graun. Leitg. Turge.
1806.		„Deine Leiden Gottes Sohn“ — „Du Göttlicher“ v. C. Ph. E. Bach-Karsch. (Joh.-Kirche).	
1809.			„Der sterbende Jesus“ von Rosetti-Zinkernagel.
1818.			„Christus am Ölberg“ von Beethoven am 4. März. Leitg. Reichelt.
1819.			„7 Worte Jesu“ = „Versöhnungstod“ von Haydn. Am 9. April wie 1818.

Aus dieser Tabelle lassen sich trotz ihrer Lückenhaftigkeit — mehrere Manuskripte konnten, weil sie kein Aufführungsdatum tragen, nicht berücksichtigt werden — doch eine Anzahl Schlüsse ziehen.

Zunächst ergibt sich, daß oratorische Passionen nur in den Kirchen zur Aufführung kamen. Von der Marienkirche liegen leider weder Mitteilungen noch ein Notenblatt einer Passion vor; das bestätigt Rauschnings Urteil vom Niedergang der Musik an St. Marien im 18. Jahrhundert. Dagegen sind Aufführungen festzustellen, die in der Johannes-, der Katharinen-, der St. Bartholomäus- und St. Peter und Paulskirche stattfanden. Wenngleich von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab, also seit Strutius, Nachweise bis 1718 nicht vorhanden sind, so ist doch, im Hinblick darauf, daß das meiste Material als verloren angesehen werden muß[1]), mit jährlichen Passionsmusiken zu rechnen. Auf jeden Fall werden von 1718—1778 alljährlich Passionen zu Gehör gebracht. Erst im Jahre 1791 wurden diese Aufführungen (gemeint sind wohl die oratorischer Passionen) nach Rauschnings Berichten abgeschafft. 1795 aber sollen sie erneut nachweisbar sein. Indessen handelt es sich dabei vermutlich um Passionskantaten, auf die in den Danziger „Christlichen Religionsgesängen" von 1810, Anhang S. 18, verwiesen wird.

Aus der Tabelle ist ferner zu entnehmen, daß Passionsoratorien und Kantaten im Konzertsaal erst seit dem Jahre 1743 gegeben wurden und eine Hochflut dieser Konzertaufführungen sich in den siebziger Jahren einstellte. Traditionell werden Grauns „Tod Jesu" und die „Stabat mater" von Pergolesi und Haydn. Jene Konzertaufführungen haben den Passionsmusiken in den Kirchen erheblich Abbruch getan und erfreuten sich einer so großen Zuneigung des Publikums, daß sie sicherlich seit 1774, wenn nicht gar früher, in die Kirche Eingang fanden. Nur für die Jahre 1781, 1784 und 1785 sind noch Notenbelege für oratorische Passionsaufführungen in der Johanniskirche anzutreffen. Alle späteren in den Kirchen aufgeführten Werke sind Kantaten und Oratorien. Zu der ablehnenden Haltung des Publikums gegenüber den Kirchenmusiken trat der Geldmangel, der Rückgang der Musik in den Schulen, das Herabsinken des Kantoren- und Organistenstandes usw., was dann endlich zur Auflösung der Kapellen an den Kirchen führte. 1750 schon stellt die Trinitatiskirche die Musik ein, 1788 folgt St. Katharinen, ebenso 1796 die Bartholomäuskirche, deren Instrumente 1804 versteigert werden![2]) Am längsten, bis 1826, erhielt sich die Musik an St. Johann. Gelegentlich einer Anfrage des westpreußischen Konsistoriums im Jahre 1801 betreffs kirchenmusikalischer Veranstaltungen weisen die Kirchenväter „ängstlich"[3]) auf die 300 Jahre alte Tradition ihrer Musik und auf den guten Vermögensstand der Kirche hin. Das zeigt, daß man von der hohen Geistlichkeit kein Verständnis für kirchenmusikalische Dinge erwartete. Hatte doch die liturgische Reformbewegung, die gegen 1775 einsetzte, sich in musikalischer

[1]) Rauschning erwähnt auch, daß Passionsaufführungen bis zur Abschaffung der Kirchenmusik gepflegt wurden.
[2]) Nach Rauschning.
[3]) Nach Rauschning.

Beziehung vor allem mit der Reinigung der Choraltexte befaßt. Diese Säuberung, für die in erster Linie die Rechtgläubigkeit der Texte in Frage kam, in zweiter Linie eine Korrektur poetischer Bilder in rationalistischem Sinne, „ein Ausmerzen niedriger, tändelnder, mystischer und anstößiger Redensarten und Wendungen[1])", zeitigte eine Summe von Stilblüten, über die man sich leicht in der liturgischen Literatur aus der Zeit um 1800 orientieren kann. So wird z. B. das alte schöne Weihnachtslied „In dulci jubilo" für absurd erklärt, ein Urteil, das ganz dem Studierstubengeschmack jener Zeit entspricht. Im Jahre 1826 aber mußte auch die Johanneskirche, die durch die Franzosenzeit in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, wohl oder übel ihre Kapelle aufgeben.

Das in der Danziger Stadtbibliothek liegende Notenmaterial, welches einst zu den dortigen Passionsaufführungen diente, gehört ausnahmslos dem 18. und 19. Jahrhundert an und wird aus dem Nachlaß der Johannes- und der Katharinenkirche allein bestritten. Sämtliche Noten liegen handschriftlich, sei es in Partitur und Stimmen, sei es nur in Partitur oder nur in Stimmen vor. Der größte Teil ist gut erhalten. Als Komponisten kommen nur wenige Danziger Tonsetzer in Frage.

Die Zahl der erhaltenen oratorischen Passionen beträgt acht. Davon ist eine anonym geblieben (Ms. Kath. f. 12), drei Werke sind Schöpfungen Danziger Musiker (J. B. C. Freislich und J. D. Pucklitz), und mit je einer Komposition sind J. Th. Römhildt und A. A. Koch vertreten. Das Manuskript Joh. 396 konnte als die Passion Telemanns vom Jahre 1750 bestimmt werden. Ms. Kath. f. 8 zeigt starke Telemann'sche Züge und stammt vielleicht von des Meisters Hand. Das im Danziger Katalog als Kantate aufgeführte Ms. Joh. 256 hat sich bei der Untersuchung als eine Johannespassion von Pucklitz herausgestellt. An Passionsoratorien und Passionskantaten sind im ganzen 20 Werke erhalten. Nur ein Stück, eine Passion nach Brockes von J. B. C. Freislich, verdankt einem Danziger Musiker ihre Entstehung. Von fremden Meistern kamen zu Gehör: C. Ph. E. Bach, Georg Benda, Gottl. Aug. Bergt, C. H. Graun, G. Harrer, der Breslauer Hoffmann, Andreas Kühn, J. Th. Römhildt, Tag und G. Ph. Telemann neben Anton Rosetti. Eine Anzahl anonymer Manuskripte war nicht festzustellen. Bestimmt werden konnten jedoch Ms. Joh. 314 und Ms. Joh. 427 als der „Tod Jesu" von Telemann. Die fehlenden acht Blätter von Ms. Joh. 427 sind jene, die im Katalog als Ms. Joh. 314 geführt werden. Ferner wurde Ms. Jos. 398 als das Passionsoratorium „Du Göttlicher" von C. Ph. E. Bach aus dem Jahre 1769 mit dem Text der Karschin erkannt.

Die sieben Matthäuspassionen haben dadurch besondere Bedeutung, daß sie die traditionelle Verwendung von 34 Chorälen zeigen, die immer wieder an derselben Stelle eingeschoben und gesungen werden. Andere oratorische Einlagen, wie Chöre, Arien, Ariosi und Rezitative mit freier Dichtung hielten die Danziger mit Absicht aus ihren Gottesdiensten fern. Erst

[1]) Vgl. H. B. Wagnitz, Liturg. Journal, Halle 1806, Bd. 6, S. 17.

gegen 1760 macht die Johannespassion von J. D. Pucklitz eine Ausnahme. Neben Chorälen werden, wie in Riga[1]), Breslau[2]), Lüneburg[3]), Halberstadt[4]) usw. Instrumentalzwischenspiele eingeschoben.

Durch das Vermeiden oratorischer Einlagen — wenn wir die Choräle ausnehmen — wahren die Danziger den liturgischen Charakter. Die Choräle, die von der Gemeinde mitgesungen wurden, sind so gewählt, daß sie fast alle als teilnehmende Äußerungen der christlichen Gemeinde, weniger als Empfindungen der Soliloquenten anzusprechen sind.

Wie auch in anderen Gegenden üblich, wurden die oratorischen Passionen zweiteilig zur Aufführung gebracht. Den Text des ersten Teiles (vormittags aufgeführt), bestritt Matth. Kap. 26, den des zweiten Teiles (nachmittags aufgeführt), Kap. 27. In den ersten Teil wurden folgende Choräle eingelegt:

1. Vor Matth. Kap. 26, Vers 1: „Auf, auf, o Mensch, entreiße dich"[5]) im Ton: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist." Verfasser: Unbekannt.
2. Nach „ „ „ „ 5: „Sie stellen uns wie Ketzern nach" aus „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (Strophe 4). Von Justus Jonas.
3. „ „ „ „ „ 13: „Mein Lebetage will ich" aus „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" (Strophe 4 bzw. 5). Von Paul Gerhardt.
4. „ „ „ „ „ 16: „O weh demselben, welcher hat' aus „Es ist gewißlich an der Zeit" (Strophe 4). Von Barth. Ringwald.
5. „ „ „ „ „ 19: „Ein Lämmlein geht" von P. Gerhardt.
6. „ „ „ „ „ 25: „Solchs alles ist verborgen" aus „Ach Gott tu dich erbarmen" (Strophe 10). Von E. Alberus.
7. „ „ „ „ „ 28: „Von Gott kommt mir ein Freudenschein" aus „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Strophe 4). Von Phil. Nicolai.
8. „ „ „ „ „ 29: „Wie werd' ich denn so fröhlich sein" aus „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (Strophe 15). Von Martin Behm.
9. „ „ „ „ „ 38: „Mitten in dem Tod anficht" aus „Mitten wir im Leben sind" (Strophe 2). Von Martin Luther.
10. „ „ „ „ „ 41: „Ich lieg' im Streit und widerstreb'" aus „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" (Strophe 5). Von Johann Agricola.
11. „ „ „ „ „ 46: „Ob schon die Augen schlafen ein" aus „Christe, der du bist der helle Tag" (Strophe 3). Von E. Alberus.
12. „ „ „ „ „ 54: „Mit unserer Macht ist nichts getan" aus „Ein feste Burg" (Strophe 2). Von Martin Luther.
13. „ „ „ „ „ 56: „Mein Freunde stehn gar fern" Verfasser: Unbekannt[6]).

---

[1]) Vgl. Lott, AfM 1921, S. 293.
[2]) Vgl. E. H. Guckel: Kathol. Kirchenmusik in Schlesien, Leipzig 1912, S. 38.
[3]) Vgl. Zarncke: „Christian Reuter als Passionsdichter". Bericht d. sächs. Ges. d. Wissensch. zu Lpz., 1887, S. 329.
[4]) Ebenda S. 365.
[5]) Choral Nr. 1 hat folgenden Text:

Auf, auf, o Mensch, entreiße dich
Von Weltbeliebten Dingen:
Dein Jesus ruffet dich zu sich,
Sein Leiden zu besingen:
Das Leiden, das sein Blut vergeußt,
Das Leiden, dessen du geneußt,
Laß dir's zu Herzen dringen.
(Verfasser unbekannt).

[6]) Choral Nr. 13 hat folgenden Text:

Mein Freunde stehn gar fern von mir,
Und scheuen meine Plagen,
Ein jeder denkt, wer fragt nach dir;
Mir hilft nicht, daß ich klage.
Ich bin wie ein gefang'ner Mann,
Der nirgends nicht auskommen kan,
Und sich nicht muß berühren.
(Verfasser unbekannt.)

14. Nach Matth. Kap. 26, Vers 61: „Mir hat die Welt trüglich gericht" aus „In dich hab' ich gehoffet, Herr" (Strophe 5). Von Adam Reusner.
15. „ „ „ „ „ „ 64: „O Jesu, hilf zur selben Zeit" aus „Es ist gewißlich an der Zeit" (Strophe 5). Von Barth. Ringwald.
16. „ „ „ „ „ „ 66: „O Lamm Gottes, unschuldig" (Das deutsche Agnus Dei). Von Nicolaus Decius.
17. " " " " " " 68: „Du warst verspeit, geschlagen" aus „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" (Strophe 2). Von Johann Heermann.
18. " " " " " " 75: „Herr, ich habe mißgehandelt" von Johann Franck.

Der zweite Teil birgt folgende Choräle:

1. Vor Matth. Kap. 27, Vers 1: „O hilf Christe, Gottes Sohn" aus „Christus, der uns selig macht" (Strophe 8). Von Michael Weisse.
2. Nach " " " " " 5: „Mitten in der Höllenangst" aus „Mitten wir im Leben sind" (Strophe 3). Von Martin Luther.
3. „ „ „ „ „ „ 14: „Auf meinen lieben Gott" von S. Weingärtner.
4. " " " " " " 23: „Sie wüten fast und fahren her" aus „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (Strophe 3). Von Justus Jonas.
5. " " " " " " 30: „Dein Backenstreich" aus „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (Strophe 5). Von Martin Behm.
6. „ „ „ „ „ „ 32: „Ich will, dieweil ich lebe noch" aus „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Strophe 10 bzw. 16). Von Martin Moller.
7. „ „ „ „ „ „ 34: „Dein Durst und Gallentrank" aus „O Jesus Christ, meins Lebens Licht" (Strophe 6). Von Martin Behm.
8. „ „ „ „ „ „ 37: „Du König der Ehren, Jesu Christ" aus dem deutschen „Te deum laudamus" Martin Luthers (meist alle 3 Strophen).
9. „ „ „ „ „ „ 44: „Mein Kreuz und meine Plagen" aus „Wenn meine Sünd mich kränken" (Srophe 6). Von Justus Gesenius.
10. „ „ „ „ „ „ 45: „Laß vergehen das Gesicht" aus „Meinen Jesum laß ich nicht" (Strophe 3). Von Christian Keymann.
11. „ „ „ „ „ „ 46: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen". Von Johann Heermann.
12. „ „ „ „ „ „ 50: „Herr, meinen Geist befehl ich dir" aus „In dich hab ich gehoffet, Herr" (Strophe 6). Von Adam Reusner.
13. „ „ „ „ „ „ 54: „O Jesu Christ, Sohn eingeborn" aus „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (Strophe 2). Von Nicolaus Decius.
14. „ „ „ „ „ „ 56: „Hilf, daß ich ja nicht wanke" aus „Herzlich tut mich verlangen" (Strophe 8). Von Christoph Knoll.
15. " " " " " " 60: „Ach Herr, laß dein lieb Engelein" aus „Herzlich lieb hab ich dich" (Strophe 3). Von Martin Schalling.
16. " " " " " " 66: „O Traurigkeit! O Herzeleid!" Von Joh. Rist.

Nur selten einmal wird ein Choral an anderer Stelle gebraucht. Dieselbe Reihenfolge findet sich bei den in den Danziger Gesangbüchern von 1735, 1759, 1760 und 1782 abgedruckten Passionstexten.

Die Passionsoratorien und Kantaten haben nicht den Lokalcharakter wie die oratorischen Passionen, weswegen sie, mit Ausnahme der Brockespassion von Freislich, hier keine weitere Berücksichtigung finden sollen. Auch sie treten in der Regel mit Choraleinlagen auf, die jedoch keineswegs immer mit den obengenannten übereinstimmen. Und selbst bei den Werken, in denen die Komponisten Choralgesang der Gemeinde nicht vorgeschrieben

haben, wird auf diese Einlagen nicht verzichtet. Der Choralgesang, der somit oratorischen Passionen und Passionsoratorien gemeinsam ist, darf als Ausdruck der besonderen Choralpflege angesehen werden, die ihre Heimat im Norden unseres Vaterlandes hat. Einzig die Solokantaten sind nicht durchweg daran beteiligt.

Die älteste in Danzig in Noten aufbewahrte oratorische Passion, eine Matthäuspassion Ms. Joh. 397 von 1718[1]) hat wahrscheinlich den Hochfürstlich Bernstadtischen Kapellmeister Anton Albrecht Koch zum Verfasser. Von ihm besitzt die Danziger Stadtbibliothek außerdem noch eine Kantate und eine Messe, wodurch als erwiesen angesehen werden kann, daß Koch'sche Kompositionen in Danzig auch aufgeführt wurden.

Die Biographen geben über diesen Autor nur mangelhafte Auskunft. Mattheson erwähnt ihn auf S. 291 seiner „Ehrenpforte". Gerber schreibt im Tonkünstlerlexikon von 1813, Koch sei gegen 1710 in Breslau gewesen und habe Gelegenheitsmusiken, Serenaten und Opern komponiert, die zu Martini alljährlich in Oels aufgeführt worden seien. Einen Jahrgang Koch'scher Kirchenmusik, die Mattheson S. 112 in der „Ehrenpforte" erwähnt, schreibt Gerber Anton Albrecht zu. Nach Eitners Angaben starb Koch als Hochfürstlicher Kapellmeister in Bernstadt kurz vor 1739, nach Gerber aber 1745 erst.

An der Aufführung dieser Passion beteiligten sich als Solisten: das Weib des Pilatus und die Mägde als Soprane, Judas als Alt, der Evangelist, Petrus und Kaiphas als Tenöre und Jesus und Pilatus als Bässe. Der dem Matthäusevangelium entnommene Text ist mit Ausnahme der wie erwähnt in Danzig traditionellen Choräle ohne oratorische Einlagen geblieben. Den Anfang macht eine Sinfonie von 26 Takten[2]). Eine andere Sinfonie leitet den zweiten Teil ein.

Schon in diesen Sinfonien zeigt sich, daß der Komponist ein konservativ gerichteter Musiker war. Die geschickt gebauten kleinen Sätzchen sind melodisch schlicht gehalten. Das Thema der ersten Sinfonie bildet eine einfache G-dur-Skala; es bekommt aber durch rhythmische Behandlung (Pausen und Synkopen) und durch harmonische Mittel (Vorhalte von Nonen und Quarten usw.) einen ernsten Charakter. Licht und Schatten bringen die Gegensätze zwischen Piano und Forte, die nach dem in jener Zeit noch herrschenden Gesetze der Terrassendynamik als Echowirkungen motiviert werden. Auch die Klangwirkungen innerhalb des Streichkörpers weiß Koch abzuwägen. Den

[1]) Ms. Joh. 397. Matthäus-Passion. Ao. 1718 von A(nton) A(lbrecht) K(och). Der Kopf des ersten Blattes trägt die Inschrift: J(n) N(omine) J(esu) (oder auch zu lesen: Jesus noster juva) a. 1. Aug.

Erhalten sind: eine Partitur fol. 32 Bl. Orchesterstimmen: 1 Bl. fol. u. 8 Sti. qu., an Soio- u. Chor-St.: 10 St. qu.

Orch.-St.: 2 Viol., 2 Va., Violon, Vone, Continuo-Cembalo, Org., Cemb.

Gesang-St.: Ev., Petrus und Kaiph. (T.), Jes., Pil. (B.), Jud. (A.); ferner in 2 St. zu 2 Bl.: Ux. Pilati u. Ancillae (C.); ferner 3 C. u. 1 T. Stimme.

2 Teile: I. Kap. 26 (mit 18 Chorälen); II. Kap. 27 (mit 16 Chorälen). Choräle vierstimmig.

[2]) Takt 20 fehlt in der Partitur.
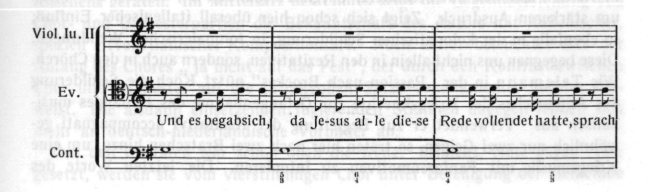
hohen, hellen Violinen stellt er die dunklen Bratschen und Bäße dialogartig gegenüber. Den klagenden Charakter beider Ritornelle unterstreichen bei dem ersten besonders die vier letzten Takte durch schroffen Wechsel der großen und kleinen Terz.

Der Anfang der zweiten Sinfonie zeigt deutlicher als die erste die Verwandtschaft Kochs mit den Neapolitanern. Das Skalenmotiv zu Beginn, die langsam steigenden Bässe und die Vorhaltsdissonanzen erinnern an die Anfangstakte des jüngeren „Stabat mater" von Pergolesi. Charakteristisch ist die Pause mit Fermate im dritten Takt und der darauf folgende Einsatz des ersten Motives in Dur. Auch hier wieder versucht Koch helle und dunkle Klangfarben einander gegenüberzustellen.

Da eine Einwirkung von Pergolesi nicht in Betracht kommt, darf man bei Koch vielleicht die Kenntnis von Durante's oder Scarlatti's Kirchenmusik voraussetzen, in denen derartige Vorhaltwirkungen an der Tagesordnung sind; denn jene Meister sind es gerade, die — vorbildlich für das 18. Jahrhundert — den tiefen Ausdruck der Trauer und Klage in den Kirchenstil der Neapolitaner hineinbringen.

Auch im Rezitativ läßt sich ihr Einfluß nicht verleugnen, wenn auch noch leise Anklänge an den alten Akzent vorhanden sind. Die lydische Tonart der figurierten Choralpassionen für den Evangelisten ist hier dem G-dur gewichen. Die Worte Jesu werden meistens als triomäßig begleitetes Rezitativ gebracht — auch damit die Herkunft aus der italienischen Kammer- und Kirchenmusik anzeigend — die des Evangelisten jedoch nur da, wo auf ihre besondere Bedeutung hingewiesen werden soll oder wo es gilt, durch Situationsmalerei den Ausdruck lebendiger zu gestalten. Sonst wird durchweg Recitativo secco verwendet.

Anklänge an den alten Akzent zeigt z. B. eine Stelle wie: „auf daß er sähe" = d' a h g g, eine Erinnerung an den accentus gravis, oder der tonus currens bei „ich werde den Hirten schlahen". Im übrigen herrscht die durch die Oper beeinflußte freie Gestaltung, die sich nicht mehr an den Passionston klammert. Die Begleitung des Recitativo accompagnato übernehmen nach venetianischer und neapolitanischer Manier breite Streicherakkorde. Worte von besonders schwerwiegender Bedeutung werden durch melodische Ausmalung hervorgehoben. Gleich zu Anfang, auf Part. Bl. 1v. ist das Wort Jesu: „daß er gekreuziget würde" melodisch geformt. Die Kadenz der Instrumental-

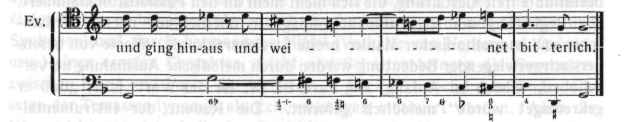


Er zu sei - nen Jün - gern: Ihr wis - set, daß nach zwey - en

Ta - gen O - stern wird und des Men - schen Sohn wird ü - ber - ant - wor - tet

wer - den, daß er ge - kreu - - - - - - - zi - get würde.

begleitung in der kleinen Terz bringt eine tiefe, innige, zarte Trauerstimmung. Auch bei den Worten „und weinet bitterlich", also bei einer Stelle, die



in vielen Passionen mit besonderer Sorgfalt behandelt ist, bemüht sich Koch um stärkeren Ausdruck. Zeigt sich schon hier überall italienischer Einfluß, so ebenfalls in der koloristischen Schilderung, in tonmalerischen Wendungen. Diese begegnen uns nicht allein in den Rezitativen, sondern auch in den Chören. Wie Telemann in der „Passion nach Brockes" nützt Koch die Schilderung des Anmarsches der Kriegsknechte zur Gefangennahme des Heilandes musikalisch aus. Verwendet er zur Begleitung der Recitativi accompagnati gewöhnlich nur zwei Geigen, so treten hier noch zwei Bratschen hinzu, um eine Kriegsmusik mit Fanfarenmotiven zu intonieren. Die letzten Worte des

sterbenden Erlösers aber sind im Vergleich zu den sonstigen harmonischen Rückungen des Komponisten schlicht gehalten.

In den 21 Turbasätzen bedient sich Koch vielfach der Imitationstechnik. Seine Art zu schreiben erinnert an den Motettenstil des 17. Jahrhunderts. Zu allen Chören tritt verstärkend und konzertierend das Orchester hinzu. Doch sind Stimmführung und Instrumentation sehr einfach gehalten, ja manchmal sogar steif ausgeführt. Wie in den figurierten Choralpassionen des 16. Jahrhunderts stellen die Jünger nacheinander die Frage „Herr bin ich's?" Das gibt dem Komponisten Gelegenheit zu einem fugierten Aufbau des kleinen Sätzchens. Das Motiv selbst hat traurigen, klagenden Ausdruck. Die gleiche Stimmung findet sich in dem Spottchor „Gegrüßet seist du Judenkönig", der im Gegensatz zu Kompositionen anderer Meister gar nicht übermütig klingt. Hier erinnert das Motiv des knappgehaltenen Chores an den Anfang des Chorales „O Traurigkeit! O Herzeleid!" Noch stärker tritt jene imitatorische Setzweise in dem 34taktigen Chor „Herr wir haben gedacht" zutage. Dieser Chor teilt sich schon äußerlich durch Taktwechsel in drei kontrastierende Abschnitte ($^4/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$); innerhalb des ersten Teiles kommt noch Tempowechsel hinzu. Den Anfang haben wir uns wohl im Allegro vorzustellen. Erregt und eindringlich redet die jüdische Geistlichkeit auf Pilatus ein, die Anrede „Herr" dreimal wiederholend. Geschlossen, in einigen homophonen Takten, sucht sie dem Landpfleger die Einmütigkeit ihres Entschlusses kundzutun. Als sie jedoch dem Römer als Grund ihrer Befürchtungen Christi Ausspruch angeben „Ich will nach dreien Tagen auferstehn", da dramatisiert der Komponist die Situation, indem er die Worte fugiert und damit das Bild eines erregten, durcheinander schreienden Haufens gibt — eine Art der Darstellung übrigens, die damals allgemein beliebt war. Mit besonderer Eindringlichkeit, durch den plötzlichen Übergang vom Allegro zum Adagio versinnbildlicht, legen die Priester dem Pilatus ans Herz, das Grab verwahren zu lassen, geraten aber schon in Erregung bei dem Gedanken, daß die Jünger den Leichnam stehlen könnten. Mehr noch: Koch deutet sogar an, wie sich die Juden den Jubel und die Schadenfreude der Anhänger Jesu vorstellen, wenn man nach ausgeführtem Diebstahl die Auferstehung verkündigen würde. Tänzelnder Dreivierteltakt mit freudiger Melodie und Tanzrhythmen im Orchesterzwischenspiel lassen diese Absicht erkennen. Ein nach und nach sich steigerndes Allegro verrät die Wut, in der die Bittenden allein schon durch den Gedanken an die Möglichkeit der Auferstehung und des Verlustes ihres Ansehens geraten. Im Mittelsatz des Chores zeigt die Gegenüberstellung von Chor- und Orchesterpartien die Bekanntschaft des Autors mit italienischer, speziell altvenetianischer Kompositionsart. Noch klarer beleuchtet dies der Anfang des Chores „Ja nicht auf das Fest", der durch den Kontrast zwischen Chor und Orchester auf die prunkvollen Sätze venetianischer Meister hinweist. Die alsdann einsetzenden fugierenden Stimmen dagegen lehnen sich mehr an deutsch-niederländische Vorbilder an.

Von den Choralen war schon oben die Rede. Schlicht, Note gegen Note gesetzt, werden sie vom vierstimmigen Chor unter Beteiligung der Gemeinde

gesungen. Am Ende des ersten Teiles wird das Lied „Herr ich habe mißgehandelt“ „gantz ausgesungen“, ebenso der Choral am Schluß des zweiten Teiles „gantz ausgemacht“.

Die folgenden zwei Werke, die zur Besprechung kommen, stammen aus der Feder Joh. Balthasar Christoph Freislichs, der 1731 an Stelle seines verstorbenen Bruders Maximilian Dietrich als Kapellmeister und Direktor an die Spitze des Opernorchesters trat und bis 1764 als dessen Nachfolger den Kapellmeisterposten an St. Marien bekleidete. Seit 1750 war ihm sein Schwiegersohn und späterer Nachfolger im Amte Fr. Chr. Mohrheim beigeordnet[1]). Joh. Balth. Christoph Freislich war zu Immelborn im Meiningischen geboren und seit 1720 in Sondershausen Fürstlich Schwarzburgischer Kapellmeister. Als besonderen Beweis seines Vertrauens schickte ihn der Fürst Günther nach Dresden zu Hebenstreit, um dort den Pantaleon, ein klavierartiges Instrument, zu erlernen[2]).

Aus dieser Zeit (1720) liegt eine oratorische Matthäuspassion mit Arien, Liedern und freien Chören vor, deren Textbuch in Sondershausen gedruckt ist und wohl für dort bestimmt war[3]). 35 Jahre später jedoch überarbeitete Freislich sein Jugendwerk und ersetzte die Sondershausener oratorischen Einlagen durch die in Danzig gebräuchlichen Choräle. Vom Jahre 1755 ab bis zu seinem Tode hat er dann diese Passion jährlich aufgeführt. Vor der erwähnten Überarbeitung mag er die Komposition der Brockespassion, die ebenfalls noch vorhanden ist, in Angriff genommen haben[4]). Sonst sind von ihm Kirchen- und weltliche Kantaten, eine Operette[5]), sowie dreigeteilte Chöre mit Orchester[6]) zu nennen.

Die ältere Matthäuspassion von 1720, Ms. Joh. 1, knüpft mit der Praefatio und Conclusio an die figurierte Choralpassion des Melchior Vulpius von 1613 an, dessen Werk in Sondershausen bis 1720 gesungen sein dürfte. Der Titel des Textbuches läßt dieses jedenfalls erraten. Er lautet:

„Die Historia von dem Leyden und Sterben unsers Heylandes Jesu Christi / Wie solche aus dem H. Evangelisten Mattheo nach des Melchioris Vulpii Abdruck und Composition, jährlich am Charfreitag in Christlicher Versammlung durch gewisse Personen und Stimmen ab- und vorgesungen wird...“

---

[1]) Vgl. Rauschning. Ferner Otto Günther, „Musikgeschichtliches aus Danzigs Vergangenheit“ in den „Mitteilungen des westpr. Gesch.-Vereins“ 1911, S. 39.

[2]) Vgl. Gerber, Historisch-biogr. Lex. I, 1790, S. 441.

[3]) Ms. Joh. 1. Passio Christi. Matth. 26 et seqq. composée par J(ohann), B(althasar), C(ristoph) Freislich. (Vom Jahre 1720.) Erhalten Part. im Autogr., St. und Textbuch: „Sondershausen / Druckts Ludwig Heinrich Schönermark, Hof-Buchdrucker 1720.“

Orch.-St.: 2 Viol., Va., Vcello, Vone, Org.

Gesang-St.: 1. Ancilla (C 1); 2. Ancilla (C 2); Testis falsus 1 u. 2, Uxor Pilati (C. 2); Petrus (und „die liebe Seele“) (A); Ev., Jud., Kaiph. (T); Jes., Pil. (B).

Violoncello ist doppelt ausgeschrieben. Violone aber nur bis zur Arie „ Es ist vollbracht.“

2 Teile: I. Turbasätze nebst 6 Arien und 4 Chören (davon 3 Choräle), II. Turbasätze nebst 7 Arien und 4 Chören. In die Part. außerdem textlich die Anfänge von 33 Chorälen eingetragen, die sich mit denen bei Koch decken; doch fehlt Choral „Ich will, dieweil ich lebe noch“. Turbasatz „Weissage uns, Christe“ fünfstimmig. Die falschen Zeugen zweistimmig und ohne Orch.-Begl.

[4]) Ms. Joh. 20.

[5]) Vgl. Eitner, Quellen-Lex., ferner Günther, Katal. Danzig.

[6]) Rauschning.

Die Praefatio, „Das Leiden und Sterben usw.", ist vierstimmig gesetzt und geht mit der Arie: „Kommt, kommt, ihr Gottergebenen Hertzen" dem Evangelium, Matth. Kap. 26 und 27, voraus. Des ferneren sind freie Dichtungen, „kurtze Lieder und Arien" eingestreut, die aber auch weggelassen werden konnten, wobei unter den Liedern die „Chöre" des Textbuches (Choräle oder choralähnliche Gesänge) und unter den Arien — die mit einer Ausnahme vierstimmig — einfache, schlichte Betrachtungen der gläubigen Gemeinde zu verstehen sind. Als Freislich nach Danzig kam, wird er auf die freien dichterischen Einlagen verzichtet und an deren Stelle sich mit den üblichen Chorälen zufrieden gegeben haben müssen; denn aus dem steten Fehlen oratorischer Einlagen — die Choräle ausgenommen — darf man schließen, daß bei Geistlichkeit und Gemeinde das Einschalten freier Dichtungen streng verpönt war.

Die Dichtung der Arien unseres Werkes ist indessen, verglichen mit anderen poetischen Erzeugnissen der Zeit, annehmbar, wenn auch hier und da Geschmacklosigkeiten nicht fehlen. Der Einfluß von Hunold-Menantes ist nicht zu leugnen. Man ersieht es z. B. aus der Arie „O unerhörtes Bubenstück" nach Kap. 26, Vers 16, die eine Ermahnung an den Verräter Judas ausspricht. Dort heißt es:

„Doch nein, wer einmal ist zum Mamelucken worden,
Sucht stets Gelegenheit die Frommen zu ermorden".

Madrigalische Dichtung andererseits hat der Chor „Herr bin ich's", wo frei erfundener mit dem Evangelientext verschmolzen ist. Im Anschluß an den Turbasatz fährt der Chor fort:

„Ach bin ichs, du lieber Meister,
Was betrübst du unsere Geister?
Das ist etwas sonderlichs,
Herr bin ichs?"

Wenden wir uns der Musik Freislichs zu. Rauschning, der diese Passion gesehen hat und Notenbeispiele der Arien bringt, nennt ihn einen oberflächlichen und trivialen Komponisten. Faßt man aber alle drei Passionswerke, also neben dieser Jugendkomposition auch die späteren ins Auge, so muß man dies Urteil korrigieren. Freislich hat entschieden Werke geschrieben, die gediegenes Können verraten. Auch Gerber[1]) urteilt, daß seine Kompositionen nicht ohne Verdienst gewesen seien. Man habe neue Einfälle darin gefunden. Ebenso gönnt Adlung[2]) ihm ein gutes Wort.

In der Fassung von 1720 sind die Ancillae und die Uxor Pilati nicht einstimmig, sondern zweistimmig komponiert. Die Altstimme scheint später hinzugesetzt worden zu sein. Sollten dem Komponisten oder dem Aufführenden etwa figurierte Choralpassionen in der Art der Johannespassion des Scandellus vorgeschwebt haben, wo nur der Evangelist Solist blieb, alle anderen Soliloquenten aber mehrstimmig sangen?[3])

[1]) Vgl. Gerber, Hist.-biogr. Lex. 1790. S. 441.

[2]) Vgl. Musikalische Gelahrtheit, 2. Aufl. 1783, S. 857. Dort fälschlich Christian statt Christoph Freislich.

[3]) Dort klingt bei den Mägden an der Stelle: „Dieses Menschen Jünger einer", Joh. Kap. 18, Vers 25, „Innsbruck, ich muß dich lassen" im Cantus 2 an.

Das Rezitativ eben dieser Passion wirkt auf die Dauer langweilig. Freislich versucht, ein gewisses Pathos hineinzulegen und bevorzugt dafür die Partien des Christus. Kleine Sexten und Septimen, auch hier und da verminderte Intervalle und chromatische Gänge sollen offenbar diesem Zwecke dienen. Ein volkstümlicher Zug mit rührseligem Einschlag kommt gelegentlich zum Vorschein; klingt doch die Arie „O Schmerz! der Heiland wird verlacht" an den weichlichen, pietistischen Choral Zinzendorfs an: „Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde". Manche Koloraturen in den Rezitativen lassen guten Geschmack vermissen.

So erwecken z. B. die Sechzehntelfiguren auf „bereiteten" den Eindruck, als freuten sich die Jünger auf den kommenden Schmaus. Vielfach werden Koloraturen auch zu tonmalerischen Zwecken „gebraucht" und „mißbraucht", so bei den Worten: „flohen" — da verließen ihn seine Jünger und flohen —, bei „flochten" — und flochten eine Krone von Dornen —, bei „beugten" — und beugten die Knie vor ihm —, bei „erbebete" — und die Erde erbebete —, sowie bei „versiegelten" — und versiegelten den Stein — usw. Ebenso gesucht wie die Koloratur ist auch die Deklamation. Angeführt seien hier die Worte der Uxor Pilati, wo die Unterbrechungen bei „habe du nichts zu schaffen — mit diesem Gerechten — ich habe heut viel erlitten — im Traum — von seinetwegen" das Bild entstehen lassen, als komme der berichtende Bote außer Atem an und sage stoßweise dem Pilatus sein Sprüchlein her.

Die Arien, mit Ausnahme der Altarie des Petrus „Ihr Augen laßt die Tränen fließen" kommen als vierstimmige Chöre zum Vortrag. Auch die Arie „Der Herr will noch zu guter letzt bezeugen", im Textbuch „a 3" angegeben, singt ein vierstimmiger vom Streichorchester begleiteter Chor. Danach wird eine Pause für die Predigt eingeschoben, wie die Anmerkung „huc usque ante Concionem" zeigt. Nachmittags wiederholt sich die gleiche Teilung.

Die Arien, im allgemeinen strophisch komponiert, sind einfach in der Form und unterscheiden zwei oder drei Teile. Eine Ausnahme bildet der Gesang „Freylich muß es also gehen", der in Variationsform geschrieben ist. Fast keine der Arien — sie sind alle überreich an Echoeffekten — kann die Verwandtschaft mit Tanz und Suite verleugnen.

Auch Da-capo-Formen kommen vor, z. B. bei „Schweig, du tolle Jüden-Brut". Fast durchweg stehen die Arien in Moll, ohne sich indessen durch besondere Modulationen oder harmonische Feinheiten auszuzeichnen. Ab und zu erscheint ein imitatorisch gearbeitetes Sätzchen. An Chromatik, verminderten Akkorden, Sexten- und Septimensprüngen und leider auch schlechter Deklamation mangelt es hingegen nicht. Rhythmisch zu beachten sind häufig vorkommende Dehnungen |♩. ♪ ♩.|♪ ♪ 𝅗𝅥|, ferner Rhythmen wie |♩ 𝅗𝅥|♩, bei denen melodisch die Regeln der „wesentlichen Manieren" anzuwenden sind. Die Synkopentakte |♪ ♩ ♪,| die um die Zeit von Pergolesi's „Stabat mater" bei den Neapolitanern und den unter ihrem Einfluß stehenden Musikern bis zu Salieri hinauf[1]) zur Manie werden, fehlen

---

[1]) Vgl. Die Ouvertüre seiner Passion.

hier noch in so starkem Maße. Stereotyp erscheint dagegen der Baßrhythmus | ♩ ♫ ♩ ♩ |. Abgesehen von der Petrusarie tritt das Orchester überall in den Hintergrund.

Die Turbasätze, nebst Praefatio und Conclusio, sind vierstimmig und knapp gehalten; neben homophonen tritt imitatorischer Satz.

In der jüngeren Partitur von 1755 sind die Turbasätze besser zu verfolgen, da die Instrumentalbegleitung sorgfältiger angegeben ist. Der Spottchor, dessen Motiv starke Ähnlichkeit mit dem Anfang des Chorales „O Traurigkeit, o Herzeleid" aufweist, hat bei Freislich durch sequenzmäßige Steigerung der Melodie einen entschieden spöttischen Zug bekommen.

Auch der zweite Spottchor „Andern hat er geholfen" ist dramatisch gestaltet. Die Stimmführung verrät einen gewissen instrumentalen Zug. Dynamische Unterschiede, Gegensätze zwischen piano und forte, sind stark betont und die Worte: „Ich bin Gottes Sohn" werden dem Gekreuzigten als Zeichen seiner Anmaßung und Gotteslästerung besonders eindringlich vorgehalten. Ganz im Gegensatz zu der Weichlichkeit der Arien arbeitet der Komponist hier geschickt mit den Vorhaltdissonanzen seiner Zeit. Besondere Vorliebe hat er offenbar für die Kadenz $VI_{7\,6}V_{\sharp}$ in Moll. Die Melodik zeigt neapolitanischen Einfluß. Auch der imitatorische Satz jener Meister dient — im Duett — als Vorbild. Konzertierend geschrieben sucht es bei dem Worte „abbrechen" tonmalerisch zu wirken und mag mit seiner geschmeidigen Linienführung gern gehört worden sein. Die Instrumentalbegleitung wird in einfachster Weise von Streichern bestritten, die bei den Chören die Stimmen verdoppeln.

Die Hauptunterschiede zwischen der ursprünglichen Fassung und der Überarbeitung[1]) sind folgende:

1. Praefatio und Conclusio sind fortgelassen. An Stelle der Praefatio steht ein Adagio, ein Instrumentalsatz von 19 Takten c-moll $\frac{4}{4}$.
2. Sämtliche madrigalischen Einlagen fehlen.
3. Choräle werden vom Chor vierstimmig vorgetragen und vom Orchester begleitet.

---

[1]) Ms. Kath. f. 7. Matth.-Pass. von J. B. C. Freislich. 1745. 16 Hefte. 2°. Passio Domini nostri Jesu Christi. Matth. 26 et seqq. composée par J. B. C. Freislich.

Part. Autogr., in grüne Pappe gebunden, 42 Blatt. Auf Bl. 1 „Register derer in dieser Passion befindlichen Choräle, wie sie nach der Ordnung folgen." Verwechselt worden ist in dem Register Choralstrophe S. 5 „Mein Lebetage will ich" mit „Ein Lämmlein geht". Der letztgenannte Choral S. 8 ist im Register vergessen.

Orchester-St.: Oboe 1, darin auf besonderem Bl. Ob. 2; 2 Viol.; Va., Vcello.; Bom- (im Chorton); 2 Org.-St. von anderer Hand (Chorton), eine mit weißem, die andere mit grünem Umschlag.

In der St. mit weißem Umschlage die Solistenpartien i. d. r. Hand eingezeichnet. St. muß später angefertigt sein als die übrigen, da darin eine 2. Fassung der falschen Zeugen. Instrumentalsatz nach „Du König der Ehren" ist fortgefallen. Auch grüne St. später geschrieben, da sie nur 2. Fassung der falschen Zeugen enthält.

Gesang-St.: 2 (T.) St. für d. Ev.; eine der St. hat nur Rec. und Chöre, läßt für Choräle den Platz frei (auf d. Vorblatt Aufführungsdaten: „Erste mal 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764. Ferner eine Inschrift J. B. Mittwoch (?) von anderer Hand). — Jesus (auf S. 14 Bleistiftnotiz: „*1734 un bruit de Canons des Rus*" bei dem Choral „Sie wüten fast"). — Alto Petrus et Alto ripieno (Wasserzeichen in „Alto Petro": Krone mit Kreuz. Andere Handschrift. Akteinteilung fehlt). Ferner Form Canto, Ancillae Uxor Pilati, Testis falsus Imus, Canto ripieno Ancillae.
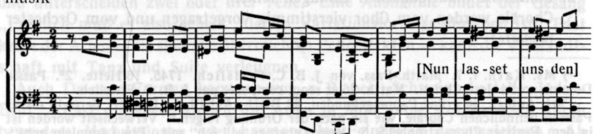
4. Dem Orchester werden selbständige Aufgaben zuerteilt, einmal durch Einlage von Instrumentalsätzen, zweitens durch Erweiterung des Akkompagnements.
5. Übertriebene Anwendung der Echoeffekte hört auf.

Das Ganze gruppiert sich folgendermaßen: Akt I: Jesu Abschied von den Jüngern; Akt II: Gethsemaneszene; Akt III: Vernehmung durch den Hohenpriester und Pilatus; Verurteilung; Akt IV: Geißelung, Kreuzigung und Tod; Akt V: Begräbnis[1]).

Wenden wir uns hier zunächst den Instrumentalsätzen zu. Alle drei Sinfonien sind knapp gefaßt. In den Einleitungsstücken der beiden Hauptteile konzertiert eine Oboe, Streicher und Orgel begleiten.

Der Stil ist ausgesprochen italienisch. Stücke gleichen Charakters finden sich auch in den Violinkompositionen Vivaldi's, Tartini's, Händels usw. Lamentotöne werden angeschlagen. Das gleiche gilt von dem dritten, einem Adagio-satz, der den Actus 2 einführt. Bekannten Kompositionsmanieren begegnen wir in den chromatisch abwärts geführten Bässen (Takt 13—15) und in den Pausen, die in Stücken der Klage und des Schmerzes immer wieder auftauchen. Die Häufung von Kadenzen mit Rezitativcharakter erinnert an die Fantasien. Dem Choral „Du König der Ehren" ist als Ritornell ein freudiges Stückchen angehängt, gleichsam eine Huldigungsmusik für den gepriesenen Herrn. In den Violinen haben wir die bekannten Schüttelfiguren der Händel-Bach-Zeit.
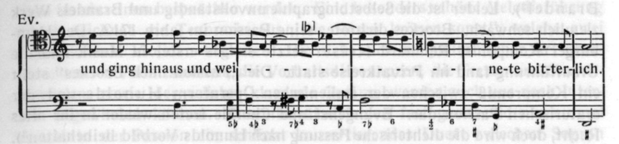
Das Rezitativ ist im ganzen so geblieben wie in der älteren Fassung. Doch werden durch gelegentliches Hinzuziehen von Instrumentalbegleitung belebende Kontraste erzielt. Erwähnt sei die Untermalung bei: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß" eine Stelle, die fast alle Komponisten des 18. Jahrhunderts zu tonmalerischen Versuchen veranlaßte. Zuvor lassen die Streicher bei den Worten „Aber Jesus schrie laut und verschied" eine Trauermusik



pizzicato erklingen. Im 5. Takt fällt die Oboe mit der Choralmelodie ein „Nun lasset uns den Leib begraben", eine würdige und schöne Form, den Heiland zu Grabe zu geleiten. Von den Rezitativen seien das weiche, melodische „Trinket alle daraus" und da^ „Eli lama" genannt. Das letztere, mit einem Quartsextakkord fast sentime..tal beginnend, steigert die Klageworte dreimal, beim dritten Male durch die übermäßige Quarte erst den Schmerz wirklich betonend. Tiefere Wirkung löst die melodische Einkleidung der Worte aus,

[1]) Darüber, daß Akteinteilungen auch in anderen Städten bekannt waren, vgl. Lott: Zur Gesch. d. Passionskomp. AfM 1921, S. 289.

wie sie von dem Evangelisten übersetzt werden. Ergreifend ist endlich das Rezitativ:



Die Choräle, die in der älteren Fassung nur mit dem Textanfang eingetragen waren, sind hier vierstimmig gearbeitet, zum Teil übrigens recht hoch gesetzt. Terzenschritte sind häufig überbrückt und ausgeglichen.

Aber wie Rauschning meint, war Freislich mehr weltlich, als kirchlich orientiert. Deshalb mußte ihm auch die Komposition des Brockes'schen Passionstextes näher liegen als die des Evangeliums, konnte er doch in dem Oratorium seine Kräfte im modischen Stil besser entfalten. Dazu gaben ihm vor allem die Arien Gelegenheit. Und so ist es zu erklären, daß in der Brockes-passion[1]) manches Sätzchen steht, das wohl wert ist, wieder einmal gehört zu werden.

Es dürfte von Nutzen sein, sich mit dem Texte der Passion und ihrem Verfasser kurz vertraut zu machen. Barthold Hinrich Brockes, Senator

---

[1]) Ms. Joh. 20. Passio Christi: Mich vom Stricke meiner Sünden. Di J. B. C. Freislich (Text von Brockes). 123 Bl. 4⁰. Entstehungszeit gegen 1750. Erhalten Part. und St.

Orch.-St.: 2 Fl.; Ob.; 2 Viol.; 2 Ve.; Va. di Gamba; Vcello; Vone; Cemb.

Gesang-St.: C. 1, 2, 3; (Petrus). T. 1 (Evangelist); T. 2 (Kaiph.); T. 3; B. 1 (Jesus); B. 2.

Gliederung in 4 Akte nach folgenden Gesichtspunkten: Akt 1: Abendmahl bis zur Gefangennahme in Gethsemane. Akt 2: Jesus vor Kaiphas. Akt 3: Vernehmung und Verurteilung durch Pilatus. Kreuzigung. Akt 4: Tod.

Die Anzahl der Personen ist, verglichen mit jener der oratorischen Passionen, erweitert. Neu hinzugekommen sind: Die Tochter Zion (S.; A.; T.); Die gläubige Seele (S.; T.; B_2.); Magd 3; Maria (S.); Jünger Johannes (T.); Jünger Jakobus und der Hauptmann (B.). Sopran singen die Mägde, A. Petrus, T. Evangelist und Judas, B. Jesus und Pilatus. Pilati Weib kommt nicht vor. Instrumentaleinleitung hat allein der 3. Akt, eine Sonatina d-moll $^4/_4$, Part. S. 20 v.

Die Aufteilung des Werkes ergibt folgende Übersicht:

	Arien	Chöre	Choräle
Akt 1	6	5	3
„ 2	2	1	3
„ 3	4	5	5
„ 4	6	1	2
Sa.	18	12	13

Recit. secco und accomp. verbinden. Die Chöre werden geschieden in Jüngerchöre (Discipulorum) und Volkschöre. Der Choral tritt stark hervor. Choräle wie Chöre sind vierstimmig. Fast alle Choräle haben ein viertaktiges instrumentales Nachspiel. Es kommen an Chorälmelodien vor: Part. Bl. 15, 25 v. 31 v. „O Traurigkeit"; Part. Bl. 21 „Herzlich tut mich verlangen" (auch in der Arie „Heul, heul, du Schaum"); Str. 1, 4, 8 von „Herzliebster Jesu, was hat du", 2 Str. v. „Ach Gott und Herr", Str. 2 u. 3 von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist". Ferner Melodien von „Schmücke dich, o liebe Seele" Part. Bl. 6 v., „Wer nur den lieben Gott" Part .Bl. 9 v., „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" Part. Bl. 14, „Vater unser im Himmelreich" Part. Bl. 22, „Gott des Himmels und der Erden" Part. Bl. 22 v., „Rede durch dein Stilleschweigen" Part. Bl. 24 v.

der Stadt Hamburg, wurde 1680 geboren. Von seinem Leben berichten erstens eine Selbstbiographie[1]) und zweitens ein biographisches Werk von Alois Brandel[2]). Leider ist die Selbstbiographie unvollständig und Brandels Werk ziemlich schwach. Brockes dichtete seine Passion im Jahre 1712. Der Hamburger Komponist Reinhard Keiser setzte sie als erster in Musik und die Uraufführung fand im Privatkreise statt. Die „Passion nach Brockes" stellt ein Kompromiß zwischen der italienischen Opernform Hunolds und der oratorischen Passion dar. Evangelist und Choräle treten wieder in ihr altes Recht, doch wird die dichterische Fassung nach Hunolds Vorbild beibehalten[3]). Die Brockes'sche Dichtung wurde für die Folgezeit von der größten Bedeutung. Eine Vorgängerin hatte sie in einer ähnlichen Passion Christian Reuters[4]). 1708 erschien in Berlin das Textbuch zu: „Christian Reuters Passions-Gedanken". Theiles Musik zu dieser Passion ist indessen nicht erhalten.

Kretzschmar[5]) nimmt mit Recht an den süßlichen und weichlichen Stellen der Brockes'schen Dichtung Anstoß und bezeichnet das noch unter dem Einfluß des Marinismus stehende Werk von der Gefangennahme ab als „hanebüchen und roh". Seinem Urteil wird man sich anschließen, wenn man etwa folgende Blüten liest: Jesus spricht „Mich will ein schlammigter Morast, der grundlos ist, bedecken", oder Judas singt „Ich Hund hab meinen Gott verraten" usw. Die größten Geschmacklosigkeiten aber hat Freislich nicht in Musik gesetzt, und insofern hat er offenbar seit der Passion von 1720 eine Wandlung durchgemacht. Wahrscheinlich ist seine Brockespassion erst in späteren Lebensjahren komponiert, zu einer Zeit, wo der reinigende Einfluß Gottscheds und Lessings in der Literatur schon deutlich zu spüren war.

Das Rezitativ des ihn Rede stehenden Werkes ist voll Ausdruck. Tonmalerische Wendungen sind nur sparsam eingestreut. Tiefen Eindruck hinterlassen Jesu letzte Worte: „Eli lama asapthani", bei denen Freislich auf den alten Fauxbourdonstil zurückgreift.

Das Hauptgewicht indessen und seine Hauptkraft hat der Komponist auf die Arien konzentriert, die teils in einfacher Liedform, teils da capo und mit konzertierenden Instrumenten geschrieben sind. Die Arie „Mein Vater schau, wie ich mich quäle" wird von zwei tiefen Flöten im Alt und Tenorschlüssel begleitet, eine Besetzung, die nach Riemann[6]) von Frankreich herübergekommen ist. Wird hier die ganze Qual des Erlösers geschildert, so läßt die folgende Arie noch einmal Hoffnung aufkommen, daß der Tod dem Heiland erspart bleiben könnte: „Ists möglich, daß dein Zorn sich stille?" Hohe Flöten treten an die Stelle der tiefen. Beide Arien zeigen ihre Zusammengehörigkeit übrigens auch durch den gemeinsamen Gebrauch des melodischen Materials. Weitere Arien folgen, teils mit zitatartigen Anklängen

[1]) Vgl. Zeitschrift d. Vereins f. Hamburgische Geschichte, 1847, Bd. II.
[2]) Vgl. Biographie von B. H. Brockes, Innsbruck 1878.
[3]) Vgl. Lott, AfM 1921, S. 305f.
[4]) Vgl. Zarncke, Christ. Reuter als Passionsdichter. Bericht d. sächs. Gesellsch. d. W. z. Lpz., 1887.
[5]) Vgl. Kretzschmar, H.: Führer durch den Konzertsaal, Bd. II_1, S. 62f.
[6]) Musiklexikon, 10. Aufl., 1922, S. 367. Art. Flöte.

an Choralmelodien, teils mit reizvollem Dialog zwischen Singstimme und Begleitinstrument. Sie können des beschränkten Raumes wegen hier leider nicht im einzelnen besprochen werden. Eine besonders schöne Melodieführung jedoch zeichnet die Tenorarie aus „Die Rosen krönen sonst", welche zwei konzertierende Violinen begleiten. Die sich nach neapolitanischer Art überschneidenden Violintsimmen, die Vorhaltsdissonanzen, die Terzen und Sextenparallelen, sowie der weiche, klagende Gesang, werden auch uns noch Interesse abgewinnen können. Ensemblesätze fehlen fast ganz, und nur einmal kommt in der Passion ein schlicht konzertierendes Duett zwischen Sopran und Alt vor.

Den Chören hat Freislich in diesem Passionsoratorium nicht die gleiche Sorgfalt zugewendet wie den Arien und den Rezitativen. Brockes hat Chortexte geschaffen, die wegen ihrer Realistik und ihres dramatischen Schwunges dem Musiker eine wirkungsvolle Komposition ermöglichen. Doch wendet sich Kretzschmar gegen einzelne, so gegen das Quartett Christi und der drei Jünger „Erwachet doch", wie gegen den Chor der Schergen „Greift zu, schlagt tot", in denen die Realistik zu weit getrieben ist. Der Chor der Schergen beginnt mit lebhaften Sechzehntelfiguren. Der Baß sucht durch andauernde Rufe „Greift zu, schlagt tot" die anderen aufzureizen. Einfach und nicht so kompliziert wie in der Telemann'schen Komposition ist das Quartett gehalten. Doch wirkt Freislichs schlichter Gesang: „Erwachet doch" natürlicher und bittender als die ausgeführtere Melodie bei Telemann. Das erschreckte Auffahren der im Schlaf gestörten Jünger kommt aber bei Telemann dramatischer heraus. Wesentlich stärker als in anderen Kompositionen der „Brockespassion" tritt hier der Choral in Erscheinung.

Ein selbständiges Instrumentalstück ist nur ein einziges Mal, beim Beginn des 3. Aktes, eingelegt. Stilistisch zeigt es dieselben Merkmale wie die Sinfonien seiner oratorischen Passionen. Eine konzertierende Oboe ist Trägerin der Melodie. Streicher und Continuo übernehmen eigentlich nur die harmonische Füllung. Die Orchesterbegleitung ist nicht weiter bemerkenswert.

Aus dem Jahre 1734 ist eine anonyme oratorische Matthäuspassion erhalten[1]), die in der Katharinenkirche zur Aufführung gelangt sein dürfte. Die Komposition erreicht nicht die Höhe der Koch'schen Passion, vielmehr scheint ein Durchschnittskantor sie geschrieben zu haben. Sie bewegt sich in den

[1]) Ms. Kath. f. 12. Anonyme Matth. Pass. Erhalten:
Partitura passionalis. Ao. 1734. 23 Bl. 2 Teile. St. nur zum Teil erhalten.
Orchester-St.: Viol. 1 Fragment, beginnend mit dem Jesusrezitativ „daß man mich begraben wird" (vgl. Part. Bl. 4 v.); Va. (1734); Continuo (Org.-St.) qu.
Gesang-St.: Canto ripieno; Cantus Testis; 2. Ancilla. Uxor Pilati 1734; Altus, Judas, Testis 1734; qu.
Für die Choräle besondere Orgelstimme Bl. 57–59 2⁰. Der Text verwendet Math. Kap. 26 im ersten Teil, Matth. Kap. 27 im zweiten Teil. Den Anfang macht eine Sonata von 30 Takten, Adagio, F-dur $^4/_4$. Im ersten Teil 18, im zweiten Teil 16 Choräle, die sich von den übrigen Passionen zum Teil nur durch rhythmische Fassung unterscheiden. Solisten: (C.) Uxor Pilati, Ancilla 1, 2; (A.) Judas; (T.) Evangelist, Petrus, Kaiph.; (B.) Jesus (auf der Rückseite mit Bleistift eingetr.: Instituit coenam, gemit orat....), Pilatus. Jesu Worte: „Ehe denn der Hahn" übernimmt der Evangelist. Anzahl der Turbasätze wie gewöhnlich. Verwendete Instrumente: Oboen (s. Part. Bl. 3 „Hobois" bei dem Wort „begraben"), Streicher, Cemb. u. Bc.

üblichen Bahnen und weicht im Aufriß nicht von den anderen Danziger oratorischen Passionen ab.

Instrumentalsätze leiten die beiden Teile ein. Die Sonata beginnt rezitativartig und weist als einzig Interessantes ein im 7. Takte beginnendes Crescendo auf. Vom 13. Takt ab wird der Charakter des Stückes gemütlich, fröhlich, eine Art, die zu dem Inhalt der Passion in Widerspruch steht. Die Melodiebildung ist, wie in den Rezitativen und Chören, vielfach chromatisch gehalten. Auch die Rezitative — meist accompagnato — sind ohne besondere Bedeutung. Ebensowenig ist die Deklamation des unbekannten Verfassers immer einwandfrei; er pflegt die Sätze durch Pausen zu zerreißen, ein Mittel, das wohl zur dramatischen Steigerung erlaubt ist, dessen häufige Wiederholung aber nur auf Kosten der unmittelbaren Wirkung geschehen kann.

Die Chöre sind knapp gehalten, Koloraturen nur mäßig verwandt. Der Chor „Herr bin ichs?“ ist alten Vorbildern angepaßt. Über die Instrumentierung sagen Partitur und Stimmen nicht viel aus. Doch können Streichquartett nebst Oboen, Cembalo und Organo angenommen werden.

Die Passion des Anonymus steht in einer gewissen Verbindung mit der Passion Roemhildts aus dem Jahre 1752. Die Manuskripte sind von der gleichen Hand geschrieben. Zwischen der Komposition beider Werke liegt ein Zeitraum von 18 Jahren. Beide Passionen haben knappe dramatisch gestaltete Chöre, machen von der Chromatik starken Gebrauch und suchen nach besonderen harmonischen Wirkungen. Auch die Accompagnatobegleitung zeigt dieselben Züge. Ähnlich ist die Deklamation des „Barabbam“, welches in beiden Werken sechsmal hintereinander wiederholt wird. In dem Chore „So steig herab vom Kreuz“ erscheint ein und dasselbe Motiv und in den Rezitativen der Akzent „c′ b as g es“. Hier wie dort werden die Choräle nur von der Orgel begleitet. Andererseits sind starke stilistische Unterschiede zwischen den verglichenen Werken. So tritt in der späteren Passion Roemhildts der manirierte Rhythmus der neapolitanischen Meister |♪ ♩. ♪| auf; auch ist die jüngere Passion viel geschmeidiger. Daher ist es doch recht fraglich, ob der gleiche Verfasser für beide Kompositionen angenommen werden kann.

Ein Meister, der in Danzig gern und viel gehört wurde, war der Hamburger Georg Philipp Telemann. Seine Matthäuspassion von 1750 ist ein tüchtiges Werk[1]).

---

[1]) Ms. Joh. 396. Matth. Pass. Part. in 2 Bdn. fol. von G. Ph. Telemann, 1750. Orch.-St.: 1. u. 2. Viol.(2mal); Va.; Vone; Org.; Cemb. fol. (Flöten in der Viol.-St. eingezeichnet).

Gesang-St.: 7 (C.-)St.; 1 (A.); 1 (T.); Ev. (T.); 1 (B.); Jesus (B.); Petrus, Kaiph., Pil. (B.). Eine C.-St. ist unvollständig und endet mit dem Chor „Gegrüßet seiest du“.

Die Komposition ist, abgesehen von einigen für den Gebrauch in Danzig vorgenommenen Änderungen, identisch mit der Passion Telemanns von 1750, deren Autograph in der Berliner Staatsbibliothek liegt. Dieses Autograph zählt 52 Blatt und hat auf der Innenseite des Deckels einen Vermerk des späteren Besitzers G. Poelchau „Riga 1834“ und Bemerkungen von Telemann’s eigener Hand, wie die Anfänge dreier Arien und zweier Chöre. Die Titelblätter zweier Textbücher, die vor die Handschrift geheftet sind und sich voneinander nur durch handschriftliche Eintragungen und Textkorrekturen unterscheiden, tragen den Aufdruck:

„Christliche Gedanken / bey Beherzigung des Leidens und Sterbens Jesu Christi / der Geschichtserzählung des heiligen Evangelisten Matthäi in Arien und Liedern hinzugefügte

Die Einleitung bildet eine dreiteilige Sinfonie mit klagendem Charakter. Scharf wird mit piano und forte kontrastiert. Die italienischen Bezeichnungen sind durch deutsche ersetzt. „Stark" und „gelinde" werden gegenübergestellt, der ganze Satz aber wird „beweglich" vorgetragen (Andante). An Dissonanzen wird nicht gespart. Die einfache, schlichte Melodik zeigt starke Sequenzbildung, ohne aber hierin zu viel zu tun.

Charakteristisch ist im Telemannschen Rezitativ, das nach französischer Art gestaltet ist, der Taktwechsel, der besonders häufig beim Übergang vom Seccorezitativ ins Accompagnatorezitativ angewendet wird. Das Rezitativ der vorliegenden Passion zeichnet sich durch starke Ausdrucksfähigkeit und flüssige Melodik aus. Als Chromatiker zeigt sich Telemann in dem Rezitativ „Meine Seele ist betrübt", ohne daß es ihm jedoch hier gelingt, die Stimmung erschöpfend zu kennzeichnen. Die Todesahnung: „hat sie gethan, daß man mich begraben wird", erhält durch ihre falsobordonartige Anlage ein eigen mystisches Gepräge. Vielfach gibt der Komponist Situationsmalerei, so bei „Ich werde den Hirten schlahen und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen". Die Violinen illustrieren das Wort „Flucht", die Baßrhythmen das „schlagen". Meisterhaft ist die rhythmische Gestaltung des „Eli". Tiefklagend, stoßweise, seufzerartig kommen die Worte von den Lippen des Leidenden.

Der modischen, koloristischen Manier aber unterliegt Telemann bei der Komposition des Judaswortes „verraten". Im Gegensatz zu anderen Passionen ist die Stelle „Und der Vorhang im Tempel zerriß" nicht tonmalerisch ausgenutzt. Vielmehr begnügt sich der Komponist hier, wie auch bei „Jesus schrey abermal laut" mit einem schlichten Seccorezitativ. Ebenso werden die Worte des Propheten im Seccorezitativ vom Evangelisten vorgetragen.
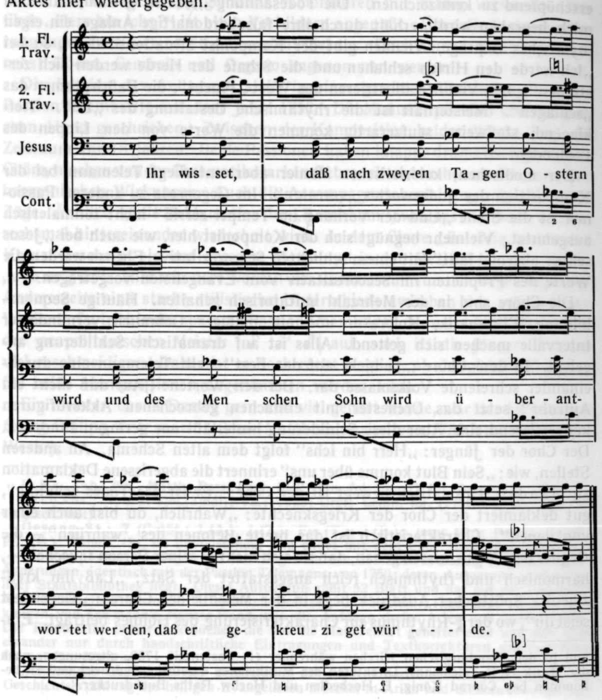
Die Chöre sind in der Mehrzahl imitatorisch gehalten. Häufige Sequenzbildung, Chromatik, Koloratur und ein mäßiger Gebrauch verminderter Intervalle machen sich geltend. Alles ist auf dramatische Schilderung angelegt. In dem Chore „Ja nicht auf das Fest" stellt Telemann eine durcheinander schreiende Volksmasse dar. Bei den Worten: „Auf daß nicht ein Aufruhr" setzt das Orchester mit einfachen gebrochenen Akkordfiguren konzertierend ein. Aber diese Schilderung hinterläßt nur geringen Eindruck. Der Chor der Jünger: „Herr bin ichs" folgt dem alten Schema. An anderen Stellen, wie: „Sein Blut komme über uns" erinnert die abgerissene Deklamation an Händel. Dramatisch bewegt ist der Chor: „Er ist des Todes schuldig", gut deklamiert der Chor der Kriegsknechte: „Wahrlich, du bist auch einer von denen". Charakteristisch ist das breite Betonen des „wahrlich" — die Gegner des Petrus wissen genau, daß sie sich nicht in seiner Person täuschen —, harmonisch und rhythmisch reich ausgestattet der Satz: „Laß ihn kreuzigen". Spöttischer Ausdruck liegt in der Melodik des Chores: „Gegrüßest seist du", wo der $\frac{6}{8}$-Rhythmus zur Charakterisierung des Hohnes beiträgt. Ein-

und in den Hamburgischen Kirchen währender (!) Fastenzeit 1750, abgesungen, nach der Musik G. P. Telemanns, Direktoren des Musikchores daselbst. Gedruckt und zu bekommen bey Conrad König, E. Hochedlen und Hochw. Raths Buchdrucker."

drucksvoll ist der Chor: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn". In der Melodik liegt etwas Gedrücktes, als reute die Menschen, die den Tod des Heilandes forderten, die vollzogene Kreuzigung.

Überhaupt zeigt sich in den Chören besonders der temperamentvolle und humorvolle Telemann. Das Unbekümmerte seines Charakters kommt in den vierstimmigen Turbasätzen: „Er rufet den Elias" oder „Der du den Tempel Gottes zerbrichst" zum Ausdruck. Darin malt er eine vergnügte, gegen die Leiden des Sterbenden unempfindliche und gleichgültige Menge.

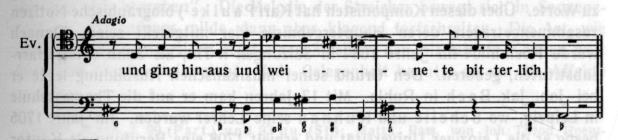
Die Choräle ähneln in der Melodik und im Rhythmus denen von Kath. f. 12. Das Orchester, aus 2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Violone bestehend, wird durch Cembalo und Organo gestützt. Als Beispiel, wie es beim Rezitativ konzertierend beteiligt ist, sei folgendes Stück aus der Jesuspartie des ersten Aktes hier wiedergegeben.



Der Verfasser der Matthäuspassion Ms. Kath. f. 8 [1]) wird nicht genannt. Sie scheint gegen 1750 entstanden zu sein. Mehrfach kommt der Name „J. J. Feige“ vor. Rauschning kennt einen Ratsmusiker Carl Heinrich Feige. Dieser lebte zehn Jahre lang als Unteroffizier in Danzig, wurde 1779 Ratsmusiker und ging 1785 nach Riga. In verschiedenen Konzerten zeichnete er sich als Geiger aus. Feige ist bei der Aufführung der Passion sicherlich beteiligt gewesen. Um ihn als Komponisten des Werkes anzusprechen, fehlt es an Beweisen. Die musikalische Arbeit deutet jedenfalls auf Abhängigkeit von G. Ph. Telemann.

Unter den Passionskompositionen nimmt das Werk keinen hohen Rang ein. Die Einleitungssinfonie macht anfangs einen guten Eindruck. Schwere Seufzer der Geigen sprechen tiefempfundene Klage um den Tod des Erlösers aus, worin die Bässe einstimmen. Der zweite Teil bringt eine Fuge, deren Thema und Verarbeitung gleich viel zu wünschen übrig lassen. Interessant ist lediglich der von zwei Oboen nebst Violinen gespielte Choral-cantus firmus „O Traurigkeit, o Herzeleid“, durch den die Sinfonie gewissermaßen programmatischen Charakter erhält.
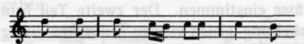
In den Rezitativen ist Seccorezitativ vorherrschend. Den Ariosostellen — sie haben fast Liedcharakter — fehlt es an Würde. Vielmehr herrscht dort tänzelnde Melodik. Von wenig gutem Geschmack zeugen außerdem die Überleitungen der Bässe an den Kadenzstellen, sowie weichliche Schlüsse. Auf tonmalerische Wirkungen wird — mit geringen Ausnahmen — verzichtet. Größeren Wert dagegen hat der Komponist auf die Abfassung der prophetischen Worte gelegt, die sogar in doppelter Ausführung, als Arioso mit und ohne Begleitung des Orchesters vorhanden sind. Chromatik und Sequenzbildung sind an der Tagesordnung, desgleichen Gewaltsamkeiten, wie das Beispiel zeigt:



[1]) Ms. Kath. f. 8. Matth. Pass. gegen 1750. G. Ph. Telemann? 14 Hefte in 2°.
Orch.-St.: Viol. 1. 2.; Va.; Vcello; Vcello e Fag.; Ob.; Vone; Org.
Gesang-St.: (C.) Pilati Weib; (A.) Pilatus; (T.) Evangelista; (B.) Jesus.
Die Schrift der Stimmen stammt von verschiedenen Händen.
Wie gewöhnlich hat das Werk zwei Teile, deren jeder mit einer Sinfonie eingeleitet wird. Die Sinfonie zu Beginn des ersten Teiles ist eine kurze zweisätzige französische Ouverture von 147 Takten, deren erster Teil Adagio (a-moll $\frac{3}{4}$), deren zweiter Alla breve $\frac{4}{4}$ geschrieben ist. Den Anfang des zweiten Teiles macht ein Instrumentalsatz von 14 Takten (Adagio $\frac{4}{4}$ a-moll).
Recitativo secco herrscht vor. Solisten: (C.) Pilati Weib, Mägde; (A.) Pilatus; (T.) Evangelist, Kaiph., Petrus; (B.) Jesus, Judas. Die ersten prophetischen Worte sind in zwei Bearbeitungen vorhanden, einmal als Arioso ohne Orchesterbegleitung in der Partitur, das andere Mal mit Orchesterbegleitung auf einem Quartblatt (Blatt 39). Anzahl der Turbasätze ist die gewöhnliche. Choräle vierstimmig mit Orchesterbegleitung.
Instrumente: 2 Fl.; 2 Ob.; Fg.; 2 Viol.; Va.; Vcello; Violone; Org. Org. und Violone stehen im Chorton.

Die Turbae sind fast noch knapper gefaßt wie sonst in den Danziger Passionen. Trotz ihrer Kürze sind sie dramatisch Wortwiederholung, Sequenz, Chromatik und Unisono bilden ihr technisches Material. Im Chore „Herr bin ichs" ist das alte Vorbild der figurierten Choralpassion wieder herangezogen: Tenor und Baß antworten zweistimmig dem fragenden Sopran und Alt. Gut gelungen ist dem Komponisten der spöttische Ausdruck im Chore „Weissage uns Christe". Die Chöre „Barabam" und „Laß ihn kreuzigen" sind besonders kurz geraten und hier als Zwischenrufe des Volkes recht wirksam.

Fast alle Turbae leiden unter der modischen Note der Melodie und unter der Bevorzugung des $\frac{2}{4}$-Taktes. So erinnert die Melodie des Chores: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst" an ein Gavottenmotiv.



Die Choräle sind vierstimmig aufgezeichnet. In der Melodik sind sie denen von Freislich II und Roemhildt ähnlich, jedoch stärker, als jene mit melismatischen Durchgängen durchsetzt. In dem schlichten homophonen Satz machen sich Kadenzen mit alten Ausweichungen bemerkbar.

Die Instrumentierung ist dürftig. Aus der Untersuchung des Materials geht hervor, daß mehrfach uminstrumentiert wurde, was besonders deutlich an dem Ritornell nach dem Hinscheiden Jesu in Erscheinung tritt. Nach der Partitur wird der Choral „O Traurigkeit! o Herzeleid" in diesem Satze von Oboe und Fagott geblasen. Doch liegen noch andere Stimmen, nämlich eine Flauto traverso und zwei Stimmen der Violine I vor, die denselben Choral verzeichnen.

Mit einigen Passionswerken kommt auch Joh. Th. Roemhildt in Danzig zu Worte. Über diesen Komponisten hat Karl Paulke[1]) biographische Notizen zusammengetragen, deren Hauptergebnisse hier mitgeteilt seien. Danach wurde Roemhildt im Jahre 1684 in Salzungen i. Th., als Sohn eines Pfarrsubstituten, geboren. Den Grund seiner musikalischen Ausbildung legte er bei Joh. Jak. Bach in Ruhla. Mit 13 Jahren kam er auf die Thomasschule in Leipzig, wo Schelle und Kuhnau seine Lehrer wurden. Im Jahre 1705 bezog er die Leipziger Universität und erhielt 1708 eine Berufung als Kantor nach Spremberg in der Lausitz. Sechs Jahre später übernahm er dort das Rektorat und verließ trotz seiner Ernennung zum Kapelldirektor Spremberg im Jahre 1716, um einem Rufe als Musikdirektor an die Kirche zu Freystadt in Niederschlesien Folge zu leisten. Neben seiner musikalischen Tätigkeit lehrte er am Lyzeum. Zehn Jahre später kehrt Roemhildt als Kapellmeister nach Spremberg zurück und zieht mit seinem Spremberger Herrn, dem Herzog Heinrich, im Jahre 1731 als Hofkapellmeister nach Merseburg. Außerdem erhielt er 1735 noch die Stelle eines Domorganisten. Nach Paulke liegt in Merseburg die Hauptschaffensperiode unseres Meisters. Dort sollen minde-

[1]) Archiv f. Musikwissenschaft, Jahrg. 1, S. 372f.

stens 200 Kantaten und die jetzt in Danzig befindliche Passion[1]) entstanden sein. Roemhildt starb im Oktober 1756. Paulke weist ca. 250 Kantaten, die in Danzig lagernde Passion und eine Anzahl Orgelvorspiele nach.

Die Passion Roemhildts ist ein Werk, das näherer Betrachtung wert ist[2]). Lombardische Manieren, Synkopen und Dehnungen erinnern an die modischen Rhythmen jener Zeit. Von tiefer Wirkung ist die Gegenüberstellung der Instrumente nach dem Klangcharakter (z. B. Streicher und Continuo gegen Oboen und Violinen). In der Melodik ist starke Neigung zur Sequenzbildung vorhanden. Mit Vorliebe erscheinen die bei den Neapolitanern beliebten Terzengänge. Harmonisch werden Sekundakkorde, übermäßige und verminderte Intervalle verwendet. Beliebt ist chromatische Stimmführung. In der Einleitungssinfonie des zweiten Teiles nähert sich die Melodik der weichen Linie C. H. Grauns und Carl Ph. E. Bachs, unterscheidet sich aber von der Musik dieser Meister durch ausgiebigere Verwendung scharfer Dissonanzen.

Das Rezitativ ist vorwiegend accompagnato und recht melodisch gestaltet. Die im allgemeinen einfache Begleitung wird an Stellen, wo das Rezitativ Ariosocharakter annimmt, konzertierend. Klagende Töne weiß Roemhildt meisterhaft anzuschlagen. Hingewiesen sei neben dem Lamentosätzchen zu Anfang auf Stellen wie „Meine Seele ist betrübt . . .“[3]) oder „Und weinet bitterlich“[4]). Besondere Aufmerksamkeit hat der Komponist den Worten Christi gewidmet. Neben dem „Nehmet, esset“ sind es vor allem „Eli lama asapthani“ und „Aber Jesus schrey laut und verschied“. Im „Eli“, con affetto vorgetragen, vereinigen sich mit den Streichern zwei zu den Singstimmen imitatorisch geführte Flöten. Das andere Rezitativ ist adagio und zählt ursprünglich nur vier Takte. Eine zweite Fassung, die jedoch Paulke leider nicht bringt, hat ein instrumentales Nachspiel von 19 Takten, dessen Kern der von der Oboe solistisch vorgetragene Choral bildet: „Nun lasset uns den Leib begraben“. Die Melodie der Streicher bewegt sich in Sequenzmotiven, die anfangs milde, dann aber klagend fortschreiten. Die Art, wie das Orchester konzertiert, zeigt einen Musiker, der mit seinem Können weit über dem Durchschnitt steht. Jede Gelegenheit benutzt er, um die Affekte

---

[1]) Ms. Kath. f. 99 (Part.) und 93 qu. (St.): Matth. Pass. von Joh. Theod. Roemhildt? 1752.

Vorhanden neben der Part. Sing- und Instrumentalstimmen, 16 Stimmbücher. Die Mehrzahl der St. trägt die Jahreszahl 1752. Aus dem Jahre 1753 ist die St. „Tenore: Caiphas et Pilatus“, von 1754 „Violoncelli“. In St. „Alto Judas. Petrus. Falsus Testis II 1752“ liegt ein Auszug der St. für Kaiphas und Pilatus, ferner ein Blatt „Alto“. Darauf 3 Choralstrophen und die Org.-St. des Chorales „O Hilf Christe Gottes Sohn“. Auf dem St.-Buch „Soprano Falsus testis I. II. Ancillae. Pilati Uxor“ Bleistiftnotiz „Die neue Passion von Römhildt“.

Soliloquenten: (C.) Ancilla 1, 2 u. Uxor Pilati; (A.) Petrus, Judas; (T.) Evangelist, Kaiphas, Pilatus; (B.) Jesus. Turbasätze wie gewöhnlich und vierstimmig, die falschen Zeugen zweistimmig und ohne Orchester. Instrumente: 2 Flutes; 2 Hautbois; 2 Hautbois d'amour in A; Bassono (Fag.); 4 Posaunen (D. A. T. B. Pos.); 2 Viol.; Va.; Vcello; Violone; Cemb.; Org. Der Text durch die traditionellen Choräle unterbrochen, wie gewöhnlich zweiteilig.

[2]) Neuausgabe durch Karl Paulke. Erschienen im Verlage C. F. W. Siegel, Leipzig.

[3]) Vgl. Klav.-Ausz., S. 22.

[4]) Vgl. zweite Fassung des „Aber Jesus schrey laut“, S. 42.

musikalisch zu unterstreichen. Weiter sei auf die Stelle „schrey laut"[1]) verwiesen, wo der Komponist den Schrei durch kurzes Abreißen des „es" markiert[2]). An alte Vorbilder erinnert der tonmalerische Ausdruck des Bebens in „Die Erde bebete", ähnlich verhält es sich mit Stellen wie „Und hieb ihm ein Ohr ab" oder „Der Vorhang riß".

Die Turbae sind knapp gehalten und dramatisch behandelt. Schon der erste Chor zeugt von der Energie und dem Temperament des Komponisten. Die Schilderung des Aufruhrs übernimmt neben dem Orchester (Sechzehntelfiguren) in den letzten drei Takten ein Fugato. Dramatisch bewegt gibt sich auch der Chor „Er rufet dem Elias". Voller Wucht und Leben ist das Furioso „Er ist des Todes schuldig". In bezug auf den Chor „Barabbam" trifft dagegen das Lob Paulke's m. E. nicht zu; denn die Melodik kann schlecht anders als trivial bezeichnet werden.

Auch Roemhildts Passion ist mit den traditionellen Danziger Chorälen durchsetzt und auf den Danziger Gottesdienst zugeschnitten. Dabei ist es aber nicht ausgeschlossen, daß ursprünglich andere Einlagen für die Passion bestimmt gewesen sind, eine Praxis, die uns ja von der Telemann'schen Matthäuspassion von 1750 her bekannt ist. Gab es doch auch in jener Dacapo-Arien, die nicht mit dem Kirchenliede verwandt waren. In Danzig aber ließ man als oratorische Einlagen bis über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinaus nur Choräle zu, die jedoch nach altem Brauch arienmäßig gesungen werden konnten. Hierbei scheint Sologesang mit dem Chor und der Gemeinde abgewechselt zu haben[3]). Eine Sonderstellung unter allen Chorälen nimmt der Chor „Du König der Ehren" ein, der — ein alter Bestandteil des deutschen Tedeums von Martin Luther — außer durch die Orgel noch von vier Posaunen begleitet wird. Die Choräle selbst sind im übrigen schlicht gesetzt und leicht ausführbar.

Mit wenigen Worten sei noch des Orchesters gedacht. Es konzertiert entweder selbständig oder stützt die Chöre durch Verdoppelung der Gesangstimmen. Den Diskanten und Alten werden meist Holzbläser zugesellt. Im allgemeinen treten zu den Streichern zwei Oboen, beim „Eli" aber zwei Schnabelflöten. Im Chor „Gegrüßet seist du" sind statt der Oboen — Oboe d'amour gesetzt. In den selbständigen Instrumentalsätzen, wie in Chorsätzen, kommt auch der Fagott zur Geltung. Posaunenbesetzung hat nur der angeführte Choralsatz. Die Streicher begleiten, das Seccorezitativ und die Choräle ausgenommen, die ganze Passion hindurch. Bemerkenswert ist ferner, daß Roemhildt zwischen Cembalo und Orgelbegleitung einen Unterschied macht. Cembalo pausiert nur in den Chorälen. Die Orgel wird bei allen Instrumentalstücken, beim Choral und außerdem beim Accompagnatorezitativ „Und siehe da, der Vorhang" (nebst Fagott) herangezogen. Vortragsbezeichnungen sind reichlich gesetzt. Als Soloinstrumente treten Oboen und Flöten auf.

---

[1]) Vgl. Klav.-Ausz., S. 69.
[2]) Vgl. zweite Fassung des „Aber Jesus schrey laut".
[3]) Vgl. Einlage in die Altstimme „Judas, Petrus, Falsus Testis II 1752".

Bei den Textworten, die dem alten Testament entnommen sind, läßt der Komponist die Orchesterbegleitung fort.

Fassen wir zusammen, so stellt sich die Komposition Roemhildts, die durch Paulkes Aufführung in Meiningen am Charfreitag 1921 und durch den Neudruck Bedeutung gewonnen hat, als ein typisches Werk aus der Mitte des 18. Jahrhunderts dar. Als Rationalist strebt der Komponist danach, der Natur nahe zu kommen und den Affekt möglichst unzweideutig zum Ausdruck zu bringen. Eine harmonisch reich entwickelte Fantasie, ein feines Abwägen in der Instrumentation erhebt ihn, wie schon erwähnt, über die Masse der Durchschnittskomponisten. Die Melodik aber hält sich nicht gänzlich von Sentimentalität frei und bewegt sich zudem auch in modischen Bahnen. Daher nimmt Roemhildts Passion qualitativ doch nicht den Rang ein, wie etwa die Passion von A. A. Koch.

Die jüngste erhaltene oratorische Passion endlich ist eine Johannespassion von Joh. Daniel Pucklitz. Über diesen Musiker gibt Rauschning in seiner Arbeit einigen Aufschluß. Danach war Pucklitz von 1741/74 Ratsmusiker und stand seit 1731 in städtischen Diensten. Wie alle länger dienenden Ratsmusiker in jener Zeit hatte er ein Nebenamt. So bekleidete er nebenher den Posten des Kellermeisters im Artushofe, eine Stellung, die ihm nicht nur die Pflege leiblicher Genüsse ermöglichte, sondern ihm auch noch Zeit genug ließ, eine große Anzahl wertvoller Kompositionen zu liefern. Pucklitz folgte dem Musiker Du Grain in der Veranstaltung öffentlicher Konzerte und soll dies nach Rauschning als einer der ersten überhaupt getan haben. Seinen ganzen ansehnlichen Nachlaß vermachte er testamentarisch der Johanneskirche. Außer der Johannespassion sind Oratorien und Kantaten erhalten. So ein Oratorium vom Jahre 1745 „Über die Menschwerdung des Heilandes", ferner eine am 11. 12. 1747 aufgeführte große Kantate „Der sehr unterschiedliche Wandel und Tod der Gottlosen und Gottesfürchtigen". Ein drittes Werk, das am 9. Dezember 1751 aufgeführt wurde: „Josef in Aegypten". „Es enthält dasselbe denjenigen Theil der Geschichte Josephs in Egypten, da er sich seinen Brüdern entdecket" ist nicht erhalten. Ferner liegt noch im Ms. Joh. 271 ein Oratorium „Adam und Eva" vor. Als Dirigent führte Pucklitz 1747 im Braunitz'schen Hause ein Passionsoratorium von Telemann mit Zimmermann'schem Text auf[1]). Rauschning hält ihn mit Recht für einen interessanten Komponisten, besonders in der Erfindung frappierender Effekte und Klangkombinationen.

Der Danziger Katalog verzeichnet die Johannespassion von Pucklitz, Ms. Joh. 256, als Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" für Singstimmen und Instrumente. Part. Doch handelt es sich nicht um eine Partitur, sondern um eine Direktionsstimme („pro Directorio"). Das Stück ist auch keine Passionskantate, sondern eine oratorische Johannespassion mit freien dichterischen Einlagen, deren Entstehungszeit gegen 1760 anzusetzen ist. Als Schreiber der Blätter ist, nach Vergleichungen mit anderen

[1]) Es handelt sich vielleicht um die „Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu".

Werken, der Danziger Ratsmusikus J. D. Pucklitz zu betrachten. Die vorliegenden acht Folioblätter nebst einem Oktavblatt mit dem Turbasatz „Bist du nicht einer" sind als Auszug aus der Partitur anzusehen, da auf eine Partitur vielfach hingewiesen wird[1]). Von einer gewöhnlichen Partitur unterscheidet sich die Direktionsstimme in folgenden Punkten:

1. Rec. secco und Arien fehlen fast ganz.
2. Instrumentalsätze sind nur markiert.
3. Bezifferung des Basses fehlt.

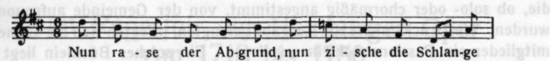
Den Text stellt das Evangelium Joh. Kap. 18 und 19. Der Verfasser der freien dichterischen Einlagen war noch nicht zu ermitteln. Neben diesen Einlagen sind noch sechs Choräle[2]) eingezeichnet, eine Zahl, die gering ist gegenüber den 34 Chorälen der Matthäuspassionen. Auch sind andere Choräle gewählt als dort.

Die Praefatio vertreten: 1. Choral „Ein Lämmlein geht", 2. eine Arie für Baß „Mein Vater hier sind nun die Stunden" a-moll, $\frac{3}{4}$-Takt, und 3. ein Rec. accomp. für Baß „Bis hierher ist dein Wort vollbracht". Dann erst beginnt die eigentliche Passion mit dem Bibeltext. Die Conclusio ersetzen der Schlußchor „Weisheit und Stärke" und der Choral „Darum wollen wir loben und danken allezeit". Den Hauptbestandteil der Direktionsstimme machen die 14 vierstimmig gesetzten Turbachöre aus. Die Choräle sind ebenfalls vierstimmig geschrieben. Die Notierung der Arien und Ariososätze hingegen ist nur dürftig. Lediglich die Arie mit Chor vor Joh. Kap. 19, Vers 31, „Glück zu, o Erlöser", sowie einige Ariososätze und freie Rezitative sind ausreichend aufgezeichnet. Das auf den Bibeltext komponierte Rezitativ fehlt fast ganz. An Instrumenten sind festzustellen: Violini und Viola Bl. 1 (in der ersten Arie); Violoncello im Rec. acc. Bl. 3v. und Fondamento Bl. 1v.

Die außer den Chorälen in den Text des Evangeliums als Rezitativ und Arien eingeschobenen freien Dichtungen tragen einem guten Geschmack nicht immer Rechnung. So heißt es auf Blatt 3v. im Accompagnatorezitativ: „Kann dieser Anblick dich nicht rühren, du wahre Brut von Tygerthieren . . ." Auch ist der Seelenzustand des Erlösers auf eine weichliche, unschöne Art geschildert. Daneben fehlt es nicht an derben Ausdrücken, die an Hamburger Vorbilder denken lassen. Die wenigen erhaltenen Rezitative aber zeugen ohne Zweifel von einem Musiker mit dramatischer Kraft, der auch die Mittel hat, das Gewollte zu erreichen. Neben weichliche Musik treten wahr empfundene Melodien. Gern werden tonmalerische Figuren gebracht. So z. B. im Rezitativ: „Es rauschen Fluten her, die bis zur Seele fließen", wo das Rauschen des Wassers durch Violinfiguren versinnbildlicht wird. Mit Vorschriften wie „Freundl(ich)" oder „Entrüst(et)" (Bl. 3) gibt Pucklitz, nach Telemanns Vorbild, mit deutschen Worten Anweisungen für den Vortrag.

[1]) S. z. B. Bl. 2 „Aria vide pag. 2 unten Basso Solo con Instr(umentis)."
[2]) 1. Bl. 1 „Ein Lämmlein geht". — 2. Bl. 2 v. „Was Gott tut, das ist" V. 3. u.5. — Bl. 3 „Herzliebster Jesu, was", V. 4. — 4. Bl. 3 v. „O Haupt voll Blut und Wunden". — 5. Bl. 7 v. „Verbirge mich und schleuss mich ein" aus „Ich grüsse dich du frömmster Mann" (Strophe 5 des Paul Gerhardtschen Chorales). — 6. Bl. 8 „Darum wollen wir loben und danken allezeit".

Die erste Arie, zur Praefatio gehörig, übernimmt Jesus. Darin bietet er sich dem Vater zur Erlösung der sündigen Menschheit an („Ich weiß wozu ich mich verbunden: Hier bin ich und hir (!) ist mein Blut"). Die Musik hat etwas Flehentliches. In der Form zweiteilig, hat die Arie konzertierendes Orchester und macht in harmonischer Beziehung durch Vorhaltwirkungen aufmerksam. Die zweite Arie mit Choreinlagen jedoch steht hinter der ersten im Ausdruck zurück. Die (wohl absichtlich das Auf und Ab der Schlangenlinie zeigende) Melodie hat einen volkstümlichen Zug und erinnert manchmalgeradezu an Schnadahüpflgesänge.



Die meist kontrapunktischen Turbasätze stehen auf einem höheren Niveau. Hervorgehoben seien auf Blatt 3: „Wir dürfen niemand töten", „Schreib nicht der Jüdenkönig", „Lasset uns den nicht zerteilen" und der Schlußchor „Weisheit und Stärke". Überall zeigt Pucklitz hier gesundes Empfinden und solides Können. In dem zuerst genannten Turbasatz sei außer auf die Koloratur des Soprans auch auf die Chromatik in dem unisono geführten Baß und Tenor, auf Sequenzbildung und auf gute Dissonanzwirkungen hingewiesen. Dramatisch bewegt ist der an zweiter Stelle genannte Chor, in dem der Komponist neben der Beherrschung polyphoner Technik seine Modulationskunst zeigt. Imposant wirkt die Steigerung bis zum Unisono: „Ich bin der Jüdenkönig". Der nächste Chor: „Lasset uns den nicht zerteilen" läßt vermuten, daß die vier ersten Takte des Basses nur für die Orgel bestimmt waren. Die fugatoartige Komposition gibt ein plastisches Bild der um den Besitz des Rockes kämpfenden Soldateska. Der Schlußchor, meist harmonisch, und nur in wenigen Takten polyphon komponiert, hat die Form der Da-capo-Arie. Er läßt die Zeit Glucks ahnen. Dramatisch ist ebenso der Volkschor: „Nicht diesen sondern Barabbam".

Im Chore: „Wir haben ein Gesetz" wirkt die unisono ausgesprochene Forderung „Und nach dem Gesetze soll er sterben" diktatorisch. Dazu erklingt im Tenor das vielleicht absichtlich verwebte Motiv: „Nun danket alle Gott" als Zeichen der Freude, daß man diesen Verbrecher mit dem Gesetze fassen kann. Das „Trotzig" überschriebene Stück mutet in seinen Anfangstakten weniger trotzig, als schlau und listig zuredend an. Tändelnde Melodik zeigt der $\frac{12}{8}$-Satz: „Wir haben keinen König, denn den Kaiser", der auch Telemann zum Verfasser haben könnte. Es ist darin wohl eine Verhöhnung des Pilatus zu erblicken. In dem lebhaft bewegten Chore: „Weg, weg mit dem" ist das Durcheinander einer schreienden, rasenden Menge, wie der Ruf „Kreuzige ihn" gut zur Darstellung gebracht. — Auffällig ist in der Passion die geringe Anzahl der eingelegten Choräle.

Hiermit sei der Bericht über die hauptsächlichen Passionswerke, die in Danzig noch erhalten sind, geschlossen. Ein wichtiges Stück alter deutscher musikalischer Kultur ist an uns vorbeigezogen, eine Tradition bei der Auf-

führung kirchenmusikalischer Werke, die über einen Zeitraum von nicht weniger als 150 Jahren nachzuweisen ist. Daß diese Tradition sich gerade bei den Passionsaufführungen einbürgerte, zeigt den Wert, den man jenen kirchenmusikalischen Werken im 17. und 18. Jahrhundert beimaß. Daß solche Gebräuche aber viel weiter verbreitet waren, als heute noch bekannt ist, mag man aus den häufigen Drucken der Passionstexte ersehen, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auftauchen. Diese Drucke waren nicht allein bedingt durch das Eindringen des arienmäßigen Sologesanges in die oratorischen Passionen, sondern in der Hauptsache durch die eingeflochtenen Choräle, die, ob solo- oder chormäßig angestimmt, von der Gemeinde aufgenommen wurden. Wo Drucke nicht zur Ausgabe gelangten, pflegten sich die Gemeindemitglieder ein Passionsbüchlein anzulegen. Ein solches Büchlein liegt z. B. vor in dem Oktavheft der Johanna Sophia Löbelin aus Burgstadt, das die Schreiberin im Jahre 1776 anfertigte[1]). Weiter wird die Wichtigkeit der Passionskompositionen durch die Tatsache beleuchtet, daß in den Anstellungsverträgen, die mit Kantoren und Kapellmeistern abgeschlossen wurden, vielfach die jährliche Komposition einer Passionsmusik vereinbart wurde. Das geschah nicht allein auf deutschem, sondern auch auf dänischem Boden, wie z. B. aus der Anstellungsurkunde des Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen aus dem Jahre 1795 noch hervorgeht. Dort heißt es: „daß er jährlich ein großes Singstück zum Geburtstage (des Königs) oder jährlich zwei kleine Singestücke, außerdem Passionsmusiken, Kirchenmusiken oder andere Musiken . . . liefere“[2]). Die Passionsmusiken bedeuteten in der protestantischen Kirche den Höhepunkt kirchenmusikalischen Lebens. Hier wieder aufzubauen scheint dringend geboten, ist doch gerade in unserer Zeit das Verlangen nach der religiösen Kunst im Wachsen begriffen; ein erfreuliches Zeichen hierfür sind neben den Neuausgaben von Passionsmusiken durch Paulke und Hoffmann[3]) die zunehmenden Aufführungen von Mysterien.

---

[1]) Das Büchlein stellte mir Herr Prof. Georg Schünemann liebenswürdigerweise aus seiner Bibliothek zur Verfügung.

[2]) „Instruction hvorefter Vi allernaadigst ville, at Vores Capellmester for Fremtiden have at rette sig.“, 24. Sept. 1795, § 2. Reichsarchiv Kopenhagen. (Nach frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Krogh.)

[3]) Herm. Hoffmann. Deutsche Passion. (Joh.) Burg Rothenfels a. d. M., Deutsches Quickbornhaus.

Zum Repertoir der Hamburger Oper von 1718 bis 1750

Von

Erich H. Müller, Dresden

Die von Paul Alfred Merbach, Berlin, mitgeteilten „Bemerkungen über Theatervorfälle aus Willer's Papieren" (AfM VI, S. 354ff.) bedürfen wesentlicher Ergänzungen. Es ist mir leider nicht möglich, alle Angaben Willer's nachzuprüfen, aber eine Betrachtung der von den Mingotti's in Hamburg gegebenen Vorstellungen zeigt, daß das Verzeichnis nur mit Vorsicht zu benutzen ist. Im folgenden sei der Versuch unternommen, den Hamburger Spielplan Mingotti's bis zum Jahre 1750 zu ergänzen und dabei gleichzeitig Willer's Notizen zu berichtigen und zu vervollständigen[1]).

Über Angelo Mingotti's ersten Aufenthalt in Hamburg im Jahre 1740 fehlen in Willers Papieren alle Mitteilungen. Es wurde damals im Theater aufgeführt:

19. September 21. September 22. September 26. September	Ipermestra (Pasticcio).

Die Einnahme soll 1000 Taler betragen haben.

Die Mitteilungen Willer's über das Jahr 1743 bringen als einziges bisher unbekanntes Datum die Ankunft Pietro Mingotti's am 26. Oktober. Der Spielplan war viel reichhaltiger als Willer's Aufzeichnungen vermuten lassen. Er lautet ergänzt:

31. Oktober 4. November 6. November 7. November 11. November	Venceslao (Scalabrini?) und La serva padrona (Pergolesi).
13. November 14. November 18. November	Artaserse (Scalabrini) und am 13. u. 14. Nov. La serva padrona (Pergolesi).
20. November	Venceslao (Scalabrini?) und La vedova ingegnosa (?).

Diese beiden letzten Vorstellungen fanden in Gegenwart des Kronprinzen von Dänemark und der Prinzessin Louise bei erhöhten Preisen statt. Mingotti soll 4000 Courant-Mark oder nach Willer's über 2000 Reichstaler eingenommen haben.

[1]) Vgl. Erich H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti. Dresden 1917.

21. November	Venceslao (Scalabrini?) und La vedova ingegnosa(?).
23. November 25. November	Ipermestra (?).
4. Dezember	Siroe (Pasticcio mit Rezitativen von Scalabrini).
5.(6?)[1] Dez.	Artaserse (Scalabrini) und Amor fa l'uomo cieco (Pergolesi?).

Ganz ungenau sind die Angaben Willer's über die folgenden Spielzeiten Mingotti's in Hamburg. Hier sind anscheinend dem späteren Abschreiber die Unterlagen durcheinander geraten und haben das Bild gefälscht. Der Spielplan lautet, soweit seine Rekonstruktion aus Theaterzetteln, Mitteilungen Mattheson's und Eintragungen in Hamburger Textbüchern möglich ist, wie folgt:

1744: 23. Juli	Adelaide (Scalabrini, Finazzi) und Il matrimonio sconcertato dalla forza di bacco (Finazzi).
1744: 30. Juli	?
3. August	Adelaide (Scalabrini, Finazzi) und Serpilla[2]).
6. August 10. August 12. August	Didone (Scalabrini).

Diese letzte Aufführung fand in Gegenwart des Kurfürsten von Köln statt, als Intermezzo wurde „Serpilla"[2]) gegeben[3]).

19. August	Venceslao (Scalabrini).
20. August	Venceslao und La giardiniera contessa (Latilla).
27. August Venceslao 28. August ,, 29. August ,, 30. August ,, 31. August ,,	Zur Anwesenheit des Markgrafen von Kulmbach.
7. September	Ipermestra (?) und La giardiniera contessa (Latilla).
10. September	Antigono (Scalabrini).
4. November	Demetrio (Scalabrini).
12. November	Ipermestra (?).
26. November	Ipermestra (?) und Il tutore e la pupilla (Hasse).
25. Dezember 1745: 7. Januar	Catone in Utica (Scalabrini).
13. Januar	Catone in Utica (Scalabrini) und La giardiniera contessa (Latilla).
20. Januar	Catone in Utica (Scalabrini).

Diese Aufführung fand zu Ehren des Senates statt.

21. Januar	Oronte (Jomelli, Hasse).
25. Januar	Oronte und Il tabarano (Hasse).
5. Februar	Catone in Utica (Scalabrini) und Il tabarano (Hasse).
8. Februar	Venceslao (Scalabrini).

[1]) Nach Willers Papieren. AfM. VI, S. 370.

[2]) Vgl. zu diesem Werk: O. G. Sonneck, Zu Georgy Calmus' Notiz: „L. Vinci, der Komponist von Serpilla und Bacocco". Ztschr. der IMG. XII, S. 170. — Antwort von G. Calmus, a. a. O., S. 172. — O. G. Sonneck, Il Giocatore, Musical Antiquary, April 1913, S. 160. — O. G. Sonneck, Catalogue of Opera Librettos . . ., S. 730.

[3]) Es ist anzunehmen, daß Willer's Aufzeichnungen (a. a. O.) betr. das Jahr 1747 in dieses Jahr zu setzen sind. Einmal spricht dafür die Anwesenheit des Kurfürsten von Köln, andererseits ergibt sich auch, wenn man statt September August liest, eine ziemliche Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Spielplan. Nur setzt Willer die Aufführung zur Anwesenheit des Kurfürsten am 13. an, während sie am 12. stattfand. Von einer Aufführung am 14. August ist nichts bekannt. Am 19. wurde auch nicht Didone gegeben. Dafür daß Willer's Aufzeichnungen in dieses Jahr gehören und nur vom Abschreiber durcheinandergebracht worden sind, sprechen auch die Aufführungen des Demetrio und des Catone.

9. Februar
11. Februar } La Semiramide riconosciuta (Scalabrini).
12. Februar

Mit dieser Vorstellung wurde die Stagione geschlossen, da Mingotti seine Truppe auflöste. Pietro Mingotti ließ dann aus Breslau Possenreißer kommen, die auf seine Kosten vom 4. Mai im Opernhause spielten. Erst im Juni begannen wieder Opernvorstellungen. Es wurden gegeben:

17. Juni
21. Juni
24. Juni } Oratio (Latilla, Pergolesi).
28. Juni
30. Juni
5. Juli
9. Juli } Fiammetta (Pasticcio).
12. Juli
14. Juli
15. Juli Oratio (Latilla, Pergolesi).
19. Juli
21. Juli } Fiammetta (Pasticcio).
22. Juli
26. Juli Oratio (Latilla, Pergolesi).
28. Juli } Diomeda (Scalabrini).
29. Juli
1745: 2. August } Fiammetta (Pasticcio).
4. August
5. August Diomeda (Scalabrini).
6. August Oratio (Latilla, Pergolesi).
9. August
11. August } Fiammetta (Pasticcio).
12. August
16. August Oronte (Latilla, Pergolesi).
18. August } Fiammetta (Pasticcio).
19. August
23. August Oronto (Latilla, Pergolesi).
25. August } Diomeda (Scalabrini).
26. August
30. August
1. September
3. September } Fiammetta (Pasticcio).
6. September
7. September
8. September } Diomeda (Scalabrini).
9. September
10. September Fiammetta (Pasticcio).
11. (?) Sept. Diomeda (Scalabrini).

Dieses war die letzte Vorstellung, da sich Mingotti anschließend zur Krönung Franz I. nach Frankfurt begab. Er kehrte Ende Oktober nach Hamburg zurück und gab:

3. November Fiammetta (Pasticcio).
4. November Giramonde (Pasticcio).
5. November Giramonde und Monsieur de Porsugnac (Orlandini).
10. November Giramonde (Pasticcio).
21. November La finta cameriera (Latilla).

8. Dezember — La clemenza di Tito (Hasse) mit einem Prolog und Epilog (Scalabrini). Zu Kaisers Geburtstag!
30. Dezember — Fiammetta (Pasticcio).
1746: 10. Januar — Fiammetta und Grullo Moschetta (Paradies).
12. Januar, 24. Januar, 3. Februar — Arminio (Scalabrini).

Diese beiden Vorstellungen verzeichnet Willer mit der Bemerkung, daß die letztere Vorstellung für den Rat stattgefunden habe. In den Hamburger Senats- und Kämmereiprotokollen ist darüber nichts zu finden.

7. Februar — Arminio (Scalabrini).
10. Februar — La preciosa ridicola (Orlandini).
16. Februar — Temistocle (Finazzi).
24. Februar — La gara osia la pace degl'eroi (Scalabrini) und Il marito giocatore[1]).

Während der folgenden Fastenzeit hielt Pietro Mingotti fünf Wochen lang wöchentlich zwei Konzerte in seinem Hause ab.

24. März — Giuseppe riconosciuto (Scalabrini).
21. April — Fiammetta (Pasticcio).
25. April — Angelica e Medoro (Scalabrini).
27. April — Angelica e Medoro (Scalabrini) und Grullo e Moschetta (Paradies).

Die Truppe begab sich dann (nach Willers Aufzeichnungen am 24. Mai) nach Lübeck. Im Herbst fanden wieder Vorstellungen Mingotti's statt. Es gelangten zur Aufführung:

26. September — Ipermestra (?).
10. Oktober — Partenope (?) mit dem Prolog „La virtu gareggianti" (?) „festeggiandossi l'augusto nome di S. M. Imperiale Francesco".
1746 17. Oktober — Ipermestra (?). Zum Namenstage Maria Theresia's!
24. Oktober, 26. Oktober, 27. Oktober, 31. Oktober — Artaserse (Scalabrini).
1. November — Didone (Scalabrini).
2. November, 3. November — Artaserse (Scalabrini).
9. November — Didone (Scalabrini).
16. November — La finta Tedesca (Hasse).
21. November — Artaserse (Scalabrini).
22. November, 23. November — Didone (Scalabrini).
24. November — Artaserse (Scalabrini).
28. November — Lucio Vero (Scalabrini).
1. Dezember — Artaserse (Scalabrini).
2. Dezember — Lucio Vero (Scalabrini).
1747: 23. Januar, 25. Januar — Demetrio (Scalabrini) und La furba e lo sciocco (?).
31. Januar, 6. Februar — Il tempio di Melpomene su le rive dell' Alstra (Pasticcio).

[1]) Vgl. S. 330.

8. Februar 13. Februar	Merope (Scalabrini).
16. Februar 17. Februar	L' addio delle Muse (Pasticcio).

Damit schloß diese Stagione Mingotti's in Hamburg. Im Herbst gab er auf der Durchreise nach Kopenhagen zwischen dem 15. und 27. November 6 Vorstellungen, die ihm an 5000 Mark eingebracht haben sollen. Nachzuweisen ist nur eine Vorstellung:

20. November	Farnace (?).

Zum letztenmal gab Mingotti im Opernhause am Gänsemarkt 1748 eine Reihe Vorstellungen und zwar:

1748:	23. September	Arsace (Pasticcio).
	14. Oktober	La clemenza di Tito (Hasse) und La furba e lo sciocco (?).
	16. Oktober 17. Oktober	La clemenza di Tito (Hasse) und Grullo e Moschetta (Paradies).
	21. Oktober	La clemenza di Tito (Hasse) und Serpilla[1]).
	23. Oktober	Arsace (Pasticcio) und Serpilla[1]).
	24. Oktober	La clemenza di Tito (Hasse) und Serpilla[1]).
	25. Oktober	La clemenza di Tito (Hasse) und Grullo e Moschetta (Paradies).
	28. Oktober	Arsace (Pasticcio) und Serpilla[1]).
	29. Oktober	La clemenza di Tito (Hasse).
	30. Oktober	Baiazeth (?).
	31. Oktober 1. November 4. November 7. November	Bajazeth (?) und Il Pittore (?).

[1]) Vgl. S. 330.

Neuerscheinungen

Verlag Martin Breslauer, Berlin

Carl Friedrich Zelter: Fünfzehn ausgewählte Lieder. Mit einer Einleitung herausgegeben von Moritz Bauer. Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Bd. VI. XIV u. 48 S. Quer-4°

Seit Forscher wie Friedlaender und Kretzschmar die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Zelterschen Liedes in neue Beleuchtung gerückt haben, bemüht sich auch die Praxis in zunehmendem Maße um seine Wiederbelebung. Dem bisherigen Mangel an allgemein zugänglichem Neudruckmaterial will die vorliegende Sammlung abhelfen. Welche Gesichtspunkte für ihre Auswahl entscheidend gewesen sind, legt der Herausgeber in einer ausführlichen, flüssig und klar geschriebenen Einleitung dar. Sie eröffnet manche neuen Perspektiven für die kritische Würdigung des Zelter'schen Liedschaffens im allgemeinen. In Einzelheiten wird man freilich dem Verfasser widersprechen müssen. So scheint es mir vom rein ästhetischen Standpunkt aus nicht begründbar, daß Bauer, zwar in Übereinstimmung mit früheren Beurteilern, den Zelter'schen Männerchören vor seinen einstimmigen Gesängen unbedingte künstlerische Überlegenheit zuerkannt wissen will. Auch sein Urteil über die allgemeine stilistische Bedeutung der strophenförmigen Balladenkomposition und über Zelters Leistungen auf diesem Gebiet im besonderen kann nicht ohne weiteres unterschrieben werden. Ebenso erscheint am Schluß die Gesamtwürdigung des wackeren Berliner Singakademiedirektors, dessen musikgeschichtlich bedeutsames Wirken als Organisator und Pädagoge an dieser Stelle wenigstens hätte gestreift werden müssen, gar zu mager. Andererseits berührt es freilich wohltuend, daß sich Bauer von jeder Überschätzung der inhaltlich wie stilistisch immerhin nur eng begrenzten Zelterschen Liedkunst, der er hier neue Liebhaber zu gewinnen sucht, in wissenschaftlicher Objektivität fernhält. Daß die Textwiedergabe mit strengster philologischer Gewissenhaftigkeit betreut ist, bedarf kaum der Hervorhebung. Das äußere Gewand, in das die Musikbibliothek Paul Hirsch die verdienstvolle Publikation gekleidet hat, erhebt sie zu einer bibliophilen Kostbarkeit ersten Ranges.

Dr. Alfred Morgenroth

Verlag Julius Püttmann, Stuttgart

Kurt Singer: Vom Wesen der Musik. Psychologische Studie. 1924. 44 S. 8°

Gestützt einerseits auf die idealistisch-spekulative Ästhetik Schopenhauers, Vischers und E. v. Hartmanns, andererseits auf die empirisch-konkreten Ergebnisse der modernen medizinischen Seelenforschung, beschäftigt sich der geschätzte Berliner Nervenarzt und Musiker in dieser Arbeit mit den psychologischen Voraussetzungen musikalischer Produktion, Reproduktion und Perzeption. Ohne eine systematisch umfassende Gestaltung des Stoffes anzustreben, gibt die kleine Studie in ungezwungener, farbig belebter Darstellung einen guten Überblick über die wesentlichsten Probleme und trägt zur weiteren wissenschaftlichen Erforschung der behandelten Zusammenhänge wertvolles neues Beobachtungsmaterial bei. Bei Erörterung des zeitgenössischen Musikschaffens und seiner Stiltendenzen hat allerdings der offenbare Mangel innerer künstlerischer Berührungspunkte den Verfasser zu einer sehr anfechtbaren, gar zu pessimistischen Diagnose verleitet.

Morgenroth

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Paul Mies: Stilmomente und Ausdrucksformen im Brahms'schen Lied. 1923. 147 S. 8°

Mit wissenschaftlicher Exaktheit hat P. Mies das gesamte Brahms'sche Liedschaffen in Einzelanalysen formal und inhaltlich untersucht und ist zu einer Gruppierung nach

streng systematischen Gesichtspunkten gelangt, die in Verbindung mit der vom Verfasser versuchten Typisierung der Ausdrucksstilformen die Gesetzmäßigkeit des Brahmsschen Liedstils aufs klarste hervortreten läßt. Die ungemein fleißige und gründliche Arbeit muß als ergebnisreiche Forschungsleistung bewertet werden, die den Wunsch nach ähnlichen Untersuchungen der Lyrik auch unserer anderen großen Meister aufkommen läßt. Morgenroth

Drei Masken-Verlag, München

Edward Speyer: Wilhelm Speyer, der Liederkomponist 1790—1878. Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen, dargestellt von seinem jüngsten Sohne. 1925. XV u. 454 S. 8⁰

Speyers Buch ist ein Stück Familiengeschichte im besten Sinne des Wortes. Wilhelm Speyer ist keiner der Großen in der Kunst gewesen, und so bleibt denn auch seine Person mit wohltuender Bescheidenheit im Hintergrunde. Abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen seiner künstlerischen Tätigkeit, wird diese nur in einem kurzen Abschnitt am Ende des Buches behandelt, wobei auch zwei seiner Lieder abgedruckt, und ein drittes im Faksimile mitgeteilt werden. Berücksichtigt man die Zeit ihrer Entstehung, so sind sie unverkennbar „fortschrittlich", wenn man auch heute kaum die Zusammenstellung der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" von 1842 unterschreiben wird: „Nach Schubert waren Speier (so schrieb sich Speyer als Komponist) und Loewe die einzigen Balladenkomponisten von Bedeutung." Jedenfalls aber waren Speyers Lieder nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande sehr verbreitet, ja, es erscheinen manche von ihnen noch gegenwärtig im Neudruck. Große Beliebtheit genossen insbesondere seine Männerchöre, durch welche u. a. Mendelssohn zu gleichartigen Kompositionen angeregt wurde.

Aber, wie gesagt, in Edward Speyers Darstellung bleiben diese Dinge bescheiden im Hintergrunde. Der Hauptinhalt des Buches besteht in Mitteilungen (meist in Gestalt von Originalbriefen) über die vielen bedeutenden Persönlichkeiten, mit denen Wilhelm Speyer, im Mittelpunkt des Frankfurter Musiklebens stehend, im Laufe seines langen Lebens in Verbindung gewesen ist. Mit einigen, namentlich mit Spohr, Moscheles und Moritz Hauptmann, hat ihn jahrzehntelange enge Freundschaft verbunden. Gleichzeitig wird ein interessanter Einblick in das Musikleben nicht nur von Frankfurt, sondern auch namentlich von London und Wien gegeben. Vieles ist charakteristisch für die Personen, so die Eifersucht von Moscheles gegen Liszt, die ablehnende Haltung Spohrs gegen Weber, die Eigenart von Meyerbeer, sich seiner Freundschaft für Speyer immer nur dann zu erinnern, wenn dieser ihm einen Dienst leisten sollte. Auch manches Tatsächliche von Interesse wird zutage gefördert, so z. B. die Angabe, daß Henriette Sonntag sechs Jahre früher geboren ist, als bisher angenommen wurde, die Schilderung der in London üblichen Violin-Direktion durch Spohr, die Rechtlosigkeit der Komponisten gegenüber den Verlegern, usw.

Ich habe es nicht für erforderlich gehalten, bei allen mitgeteilten Briefen nachzuforschen, ob sie nicht schon anderweitig bekannt sind. Die weitaus größte Mehrzahl ist hier zweifellos zum ersten Male veröffentlicht. Ebensowenig erscheint es bei einem Buche dieses Charakters notwendig, auf gelegentliche Ungenauigkeiten tatsächlicher Art im Text außerhalb der Briefe hinzuweisen, wie z. B. auf die Begegnung Mendelssohns mit Mozarts Sohn Carl in Mailand, die in Mendelssohns Brief vom 14. Juli 1831 anders geschildert wird, als bei Speyer, u. dgl.

Dem Buche ist ein ausführliches Namenregister beigegeben. Die Ausstattung ist vortrefflich, besonders schätzenswert das reichliche Bildermaterial.

Rudolf Cahn-Speyer

Verlag Georg Müller, München

Romain Rolland: Musiker von heute. 1925. 397 S. u. 8 Abb. 8⁰

Der Titel paßt nicht mehr; die jetzt erstmalig in deutscher Sprache erschienenen Studien gehen auf Zeitschriftenartikel zurück, die bereits z. T. 1899 zum Druck kamen und gesammelt seit 1908 vorlagen. Aber es sind wertvolle Beiträge zur Künstlergeschichte. Der musikwissenschaftlich durchgebildete Poet, Ästhetiker und feine Seelenschilderer Rolland schafft unter Betonung des Charakteristischen und historisch Bedeutsamen lebenswahre Abbilder der Musiker, die die neueste Entwicklung vorbereitet haben. J. W.

Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

Dr. Robert Scherwatzky: Deutsche Musiker. 1924. 276 S. 8⁰

Der Gedanke, unsere großen Tonmeister für die Schule in ihrem Schrifttum lebendig werden zu lassen, ist freudig zu begrüßen. Briefe, autobiographische Berichte und Ur-

teile bedeutender Fachgenossen lassen uns den inneren und äußeren Menschen erkennen und machen uns empfänglich für die Aufnahme ihrer Werke.

Der Versuch Sch.'s ist durchaus dankenswert, läßt sich aber wohl noch vertiefen. Auch sollte er auf alle deutschen Meister von Ansehen ausgedehnt werden und nicht bei Bach haltmachen. Daß Verf. sich literarisch etwas einseitig einstellt und Werke wie Thayers Beethoven einfach totschweigt, ist bedauerlich. Zur Musik nach Bruckner kann Verf. keine Stellung gewinnen. Warum dann aber das Urteil? Muß es da nicht schief werden? J. W.

Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld

Dr. Hermann Unger: Max Reger. Mit 56 Abbildungen und einem Umschlagbild. 1924. 104 S. 8⁰

Eine mit Liebe geschriebene Lebensbeschreibung Regers, die sich an die große Gemeinde der Regerfreunde wendet. Gut gewählte Notenbeispiele und ein reiches Bildmaterial veranschaulichen lebendig das Werden und Wirken dieses tief in bachischer Kunst wurzelnden Meisters. J. W.

Prof. Ferdinand Pfohl: Richard Wagner. Mit 58 Abbildungen, einem farbigen Umschlagbild, sowie Leitmotiven und Notenbeispielen aus R. Wagners Tondramen. 80 S. 8⁰

Eine geschickte, durch Bildmaterial unterstützte anschauliche Darstellung des äußeren Lebensganges, die ihren Zweck der Wirkung auf weite Kreise nicht verfehlen wird. J. W.

Mitteilungen

Die 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner findet vom 29. Sept. bis 2. Okt. 1925 in Erlangen statt. Anmeldungen von Vorträgen sind bis spätestens 10. Juni an den 1. Vorsitzenden Prof. Dr. Otto Stählin, Erlangen, Rathsbergerstr. 9 zu senden.

Zum ersten Male ist dieser Versammlung eine Abteilung für Musikwissenschaft angegliedert, deren Vorbereitung die Herren Privatdozent Dr. Becking und Studienrat Dischner in Erlangen übernommen haben.

Ausgegeben im Juni 1925.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Professor Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölfistr. 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Über Form und Rhythmus des älteren deutschen Volksgesanges[1]

Von

Robert Geutebrück, Wien

I

Vorliegende Untersuchung will Licht in die Frage nach dem formal-rhythmischen Wesen des älteren deutschen Volksgesanges bringen. Was verstehen wir zunächst unter „Volk" und „Volksgesang"? Wenn wir vom jüngeren Volksliede sprechen, dann meinen wir darunter die Gesangspflege des musikalisch „nicht gebildeten" und noch unbewußt singenden niederen Volkes, vor allem der Landleute; dieses „Volkslied" stellen wir in Gegensatz zum „Kunstliede" der Gebildeten. Wir meinen also unter „Volk" den Kreis, aus dem die Brüder Grimm ihre Volksmärchen schöpften und Erk seine Volkslieder aufzeichnete. Wir haben auch die Merkmale festgelegt, nach denen wir das Volkslied[2]) vom Kunstliede und „volkstümlichen" Liede trennen, haben also für die Unterscheidung einen festen Maßstab.

Auf das ältere Volkslied wendet aber die bisherige Forschung diesen Maßstab nicht an; vielmehr sei die Pflege des Volksliedes damals noch der ganzen Nation gemeinsam gewesen[3]) und ein jeder, der vornehme wie der gemeine Mann, habe in gleicher Weise daran teilgehabt. Das Entscheidende bei dieser Stellungnahme ist die Leugnung eines prinzipiellen Unterschiedes zwischen der Volksliedpflege der Gebildeten und der Nichtgebildeten, des „Volkes" im jüngeren Sinne; der Unterschied sei bloß ein „potentieller". „Volk" ist hier also nicht im heutigen Sinne gebraucht, sondern in einem die ganze Nation umfassenden.

Unsere Untersuchung wird festzustellen haben, ob wir zu einer solchen prinzipiellen Gleichstellung ein Recht haben. Sie geht darauf aus, zu ermitteln, wie denn das „Volk" (im heutigen Sinne) damals gesungen hat. Die Schwierig-

[1]) Dieser Arbeit zu Grunde liegt meine gleichbenannte Dissertation, Wien 1925. In gedrängter Form habe ich diese Gedanken zum ersten Male im Jahrgange 1924 des „Deutschen Volksliedes" veröffentlicht.

[2]) Unter „Lied" ist das Ganze gemeint, Dichtung und Singweise.

[3]) Liliencron, „Deutsches Leben im Volkslied um 1530" (abgekürzt D. L.). S. X.

keit der Ermittlung liegt aber darin, daß wir keinerlei wissenschaftliche Aufzeichnungen dieses Volksgesanges oder theoretische Angaben über ihn besitzen; wir haben bloß die Gesangspflege der Gebildeten (Gesellschaftslied) oder doch von solchen überwachte und geleitete (Kirchenlied) vor uns. Haben diese Gebildeten nun den naiven Volksgesang echt überliefert oder haben sie nicht vielmehr unbewußt ihre „Kunst" hineingemengt? Tatsache ist freilich, daß das Volkslied auch in den Kreisen der Gebildeten gepflegt wurde, ja geradezu die Grundlage ihres deutschen Gesanges bildete; hatten sie aber wirklich in derselben Weise teil an ihm, wie der nichtgebildete Teil der Nation? War der Unterschied wirklich nur ein „potentieller", einer des Grades, oder war er nicht vielmehr auch einer des Wesens, indem die Volksliedweisen bei der Verwendung kunstmäßig und nicht bloß volksmäßig variiert wurden? Der feste Maßstab wäre dann auch für das ältere Volkslied vorhanden! Mangels jeglicher direkter Überlieferung oder gar einer zeitgenössischen Theorie des Volksgesanges — man theoretisierte nur über „Kunst" — sind wir darauf angewiesen, gleichsam zwischen den Zeilen der Überlieferung zu lesen und auf Umwegen zur Klärung der auf geradem Wege nicht zu lösenden Frage zu gelangen.

Unsere volksliedhältige Überlieferung beginnt rund mit dem Jahre 1450 (Locham); die Mensur ist da schon soweit verläßlich, daß die rhythmische Untersuchung festen Boden hat. Das Ende ist nicht leicht abzugrenzen; wir stehen im 16. Jahrhundert in einer Zeit allmählichen Wandels des gesamten (kunst-) musikalischen Empfindens, indem sich da der Umschwung von der linearen (freirhythmischen, ataktischen) zur harmonischen (taktischen) Mehrstimmigkeit ernstlich zu vollziehen beginnt. Taktische Musik hat es zwar auch in der älteren Zeit gegeben, aber nur gleichsam geduldet neben der ataktischen. Im 17. Jahrhundert endigt dieser Prozeß mit dem Siege des taktischen Empfindens. Wir müssen also eine Grenze nach oben finden, die uns noch die Herrschaft des älteren Stilempfindens verbürgt; sie darf daher auf keinen Fall so weit vorgeschoben werden, daß wir in die Zeit des erfolgreichen Eindringens des italienischen Stiles kommen, das ist etwa in die 60er Jahre des 16. Jahrhunderts. Die deutschen Lieder eines Scandelli (ab 1565) oder eines Le Maistre (ab 1566) u. a. gehören nicht mehr herein. Um 1550 ist aber von diesem Einflusse in unserer Überlieferung noch nichts zu merken und wir können daher dieses Jahr als ungefähre Grenze angeben, wobei ein kleiner Spielraum nach oben zugestanden werden muß, wenn es sich nämlich um traditionalistische Überlieferung handelt. Die Hauptmasse der Überlieferung liegt etwa zwischen 1535 und 1555, aus welcher Zeit nicht nur die meisten und wichtigsten gedruckten mehrstimmigen Gesellschaftsliedersammlungen, sondern auch die maßgebenden Kirchenliederbücher stammen.

Nun noch ein paar Worte über den Gang der Untersuchung. Der I. (analytische) Teil wird eine zweckmäßige Einteilung der Überlieferung bringen, sodann eine Beschreibung und Ordnung derselben vornehmen, wobei sich verschiedene Stilgruppen herausstellen werden. Aufgabe des II. (synthetischen) Teiles wird es dann sein, die aus der Analyse gewonnenen Bausteine

zum richtigen Bilde zusammenzusetzen, das uns die wahre Gestalt der älteren deutschen Volksliedweise erkennen läßt.

Die Einteilung der Überlieferung kann nach verschiedenen Gesichtspunkten vorgenommen werden. Folgen wir zunächst der Einteilung, wie sie F. M. Böhme in seinem „Altdeutschen Liederbuche"[1]) (Quellenverzeichnis) gibt. Da ist zunächst die äußerliche Scheidung in (I.) handschriftliche und (II., III., IV.) gedruckte Quellen vorgenommen. Die gedruckten Quellen (mit Musiknoten) sind wiederum geschieden in (II.) fliegende Blätter und (III., IV.) Liedersammlungen. Die Sammlungen wieder sind eingeteilt in (III.) geistliche (*A* evangelisch-lutherische, *B* katholische) und (IV.) weltliche (*a* mehrstimmig vokale, *b* Lauten- und Orgeltabulaturen).

Die Bezeichnung „weltlich" für die Gruppe IVa deckt sich nun nicht völlig mit dem Inhalte dieser Überlieferungsgruppe; diese mehrstimmig vokalen Sammlungen enthalten nämlich auch Lieder mit geistlichem Texte. Es geht also mit der Gegenüberstellung von „geistlich" und „weltlich" nicht. Wir finden das Richtige, wenn wir an die Bestimmung denken: die einen waren für die Kirche bestimmt, die anderen für die Gesellschaft der gebildeten Städter; da sich überdies die Bezeichnung „Gesellschaftslied" bereits eingebürgert hat, können wir „kirchlich" und „gesellschaftlich" einander gegenüberstellen.

Die Bezeichnung „Gesellschaftslied" hat einen Wandel der Bedeutung durchzumachen gehabt; der Schöpfer dieses Namens, Hoffmann von Fallersleben[2]), hatte nur die Liedtexte[3]) im Auge — wie die ältere Volksliedforschung überhaupt — und meint darunter jene Dichtungen, die zwar von volksmäßigen Formen ausgehen, diese jedoch vielfach künstlich ausgestalten und vor allem inhaltlich dem Kulturkreise der Adels- oder Bürgergesellschaft entstammen. Man nannte sie auch „Hofelieder" (Liliencron, D. L., S. XXIV u. XXV). Eine Sammlung solcher Lieder (= Liedtexte) stellt das Lochamer Liederbuch dar; sie werden den eigentlichen Volksliedern als kunstmäßige Erzeugnisse gegenübergestellt; so spricht auch Böhme von „Volks"- und „Gesellschaftsliedern" (S. XXV), wobei die Bezeichnung noch ursprünglichen (textlichen) Sinn trägt.

Wir hätten nun dem neuen Sinne gemäß für die Gruppe IVa die Bezeichnung „Gesellschaftslieder" einzusetzen. Ich möchte aber doch das erläuternde Beiwort „mehrstimmig" beifügen, weil wir dem mehrstimmigen doch ein einstimmiges Gesellschaftslied voraussetzen müssen; die Lieder müssen doch in den Kreisen bekannt gewesen sein, für die sie gesetzt wurden, sonst wäre auch das Quodlibet unmöglich, das doch Zitate aus bekannten Liedern bringt. Auch der Umstand, daß die fliegenden Blätter selten Noten, sondern zumeist nur Tonangaben zu ihren Gedichten bringen, läßt auf einstimmige Gesangspflege schließen, wiewohl hierbei auch die Druckkosten eine Rolle

---

[1]) Wo bei Angaben keine nähere Bezeichnung steht, ist immer dieses Werk des Forschers gemeint.

[2]) Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts.

[3]) „Lied" bezeichnet da schon den bloßen Text!

gespielt haben mögen. Daß wir keine gesammelte Drucküberlieferung einstimmiger gesellschaftlicher Lieder haben, ist einfach darauf zurückzuführen, daß eben einstimmiger Gesang nicht als „Kunst" galt, für welche allein sich die Mühe einer gedruckten Sammlung lohnte (nur die Kirche gab Sammlungen mit einstimmigen Singweisen heraus). Wir haben keine geordnete einstimmige gesellschaftliche Überlieferung — die vorwiegend weltlich sein müßte — und sind auf verstreute Aufzeichnungen (in Handschriften und fliegenden Blättern) und ansonsten auf mittelbares Bestimmen angewiesen.

Wo haben wir nun die Quellen dieses einstimmigen Gesellschaftsgesanges zu suchen? Zunächst sicher auch im Volksgesange, weiter aber auch im einstimmigen Kunst- oder volkstümlichen Gesange vergangener Zeiten (Hofelied). Wer pflegte nun diesen, als der Minnesang schon erloschen war und es noch keinen bürgerlichen Kunstgesang gab? Es sind die Spielleute gewesen. Sie trugen aber nicht nur die Überlieferung des Minnesanges als „Hofelied" weiter — was die Meistersinger verschmähten, sich an den Sprechgesang haltend —, sondern pflegten auch das eigentliche Volkslied und gar das Meisterlied, kurz, sie waren Träger der gesamten einstimmigen Liedüberlieferung, wobei sie sich naturgemäß in „Stände" teilten, ähnlich den gesellschaftlichen. Ich verweise hier auf Liliencrons Ausführungen im D. L., S. XXI ff., welche zwar nur auf das Textliche gerichtet sind, aber doch ein hinreichendes Bild geben; mit der Form des Textes hängt ja auch die musikalische zusammen (ein kunstmäßig gestaltetes Hofelied kann unmöglich eine volksliedmäßig gestaltete Singweise haben).

Die Fahrenden nun, die Liliencron als Pfleger des Hofeliedes bezeichnet, gehören natürlich der „Oberschicht" an, deren Liedpflege auch im Gesellschaftsgesange — naturgemäß — einen breiteren Raum einnimmt, als das eigentliche Volkslied. Den Zwiespalt zwischen Volks- und Hofelied berührt Liliencron, wenn er auf S. XXIV über die Hofelieder der drei Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts[1]) sagt, „daß man zwar nicht in allem Volk — das wäre offenbar ein Irrtum — aber in denjenigen Kreisen, denen die Sammler dieser Handschriften angehörten, mit Vorliebe diese bald empfindsamen, bald tändelnden, in der Form vielfach verkünstelten Liedchen sang". Leider hat Liliencron nicht die praktische Folgerung aus der Erkenntnis jener stilistischen Scheidung gezogen; vielmehr setzt er als Überschrift seiner Beispielesammlung den Titel „Volkslieder", wiewohl er unter diesen viele „Hofelieder" und sogar Lieder mit ausgesprochen meistersingerlicher Form (Nr. 8, 51) hat. Er verwischt so die Kluft zwischen Hoch und Nieder, die er stilistisch selbst hergestellt hat, und baut über ihr die zwar sehr anheimelnde, aber eben irrige Anschauung von der Kulturgemeinschaft auf, welche im deutschen Liedgesange die ganze Nation umspannt habe. Dieser Hinweis auf den Widerspruch in Liliencrons Forschung, der im II. Teile zu einer Kritik der bisherigen Forschung überhaupt erweitert werden soll, diene zum Verständnis der hier vorzunehmenden Einteilung und Analyse des Stoffes, die von den bisherigen verschiedene Wege einschlägt.

---

[1]) Locham, München, Berlin.

Wir haben oben von einstimmiger Überlieferung gesprochen; ist denn aber alle einstimmige Aufzeichnung auch wahrhaft einstimmig? Sehen wir uns bloß die Lochamer Liederhandschrift[1]) daraufhin an! Dort sind von 45 Liedern 32 einstimmig (darunter eine, die nochmals als Tenor eines Satzes drinnen steht) und nur 13 mehrstimmig (2 zwei-, 6 dreistimmig und 5 mit Stimmenbezeichnung[2])) aufgezeichnet; und doch sind die einstimmigen fast sämtlich Satzmelodien, denn sie tragen unverkennbar den Stempel der Mehrstimmigkeit, es sind Tenöre, aus dem Zusammenhange des Satzes gerissen. Wir müssen daher zwischen Notierungsweise und eigentlichem Wesen sehr wohl unterscheiden und hier stoßen wir auf einen überaus wichtigen Leitsatz der Forschung. Welches nun die Erkennungsmerkmale für die Unterscheidung sind, werden wir durch die Analyse des Stoffes erfahren; solche zu gewinnen, ist für uns aber deshalb wichtig, weil wir, die wir die formalen und rhythmischen Gesetze des einstimmigen Volksliedes erkunden wollen, dies nicht an von der Mehrstimmigkeit veränderten Singweisen tun dürfen, da hier ein ganz anderes Prinzip waltet, das, wie wir sehen werden, dem des wahrhaft einstimmigen oder doch nicht „kunstmäßig gesetzten" Gesanges vielfach widerspricht.

Das Gesellschaftslied schöpft also zunächst aus dem Gesange der Fahrenden — neben anderen geringfügigeren Quellen —, in seiner weiteren Entwicklung auch aus sich selber, indem eingebürgerte Melodien — sei es als „Töne" zu neuen Texten, sei es als *cantus firmi* zu Kunstsätzen — wiederverwendet wurden. Der Meistergesang — hier ist bloß die strenge Übung der Singschule gemeint, wie sie uns in den Meisterhandschriften entgegentritt — hat nur einen seiner Gesänge in der Überlieferung eingebürgert (andere berühren bloß deren Rand) und dieser, es ist der Herzog Ernst[3]), ist auch kein typischer Meistergesang; vielmehr scheint er von einem „gebildeten Fahrenden", d. h. in einer Meister-Singschule erzogenen Spielmanne zu stammen. Hat somit der strenge Meistergesang keinen Eingang in unsere Überlieferung gefunden, so werden wir seinen Spuren doch da und dort begegnen. So auch bei einer Gruppe von Gesängen, der wir jetzt nähere Betrachtung schenken wollen; es sind dies Gesänge, die nicht Meistergesänge und auch nicht Tenöre sind, aber doch in der Regel eine von der einfachen abweichende Gestaltung aufweisen. Die Form dieser Gesänge ist vielfach volksmäßig und der Melodiestoff volkstümlich, jedoch eigenartig gestaltet: Es ist die Wechselrhythmik, welche dieser Gruppe ihr eigenartiges Gepräge verleiht.

Die meisterlichen Merkmale an diesen Gesängen führen uns auf die Spur: Wir haben da offenbar dem Ursprunge nach einen wichtigen Teil der Überlieferung jener höheren Fahrenden in Händen, die mit der Singschule in Verbindung standen und daher auch in ihrem volkstümlichen Liedgesange von dort her beeinflußt waren. Wir wollen diese Gruppe daher „Spielmannsgesänge" nennen, in dem oben angedeuteten abgegrenzten Sinne (die „gebil-

---

[1]) Herausgegeben von Fr. W. Arnold in Chrysanders Jahrbüchern, Jahrg. II. Facsimile-Ausgabe (von K. Ameln) Berlin: Wölbing-Verlag 1925.

[2]) Vgl. auf S. 343.

[3]) Böhme, Nr. 4.

deten" Fahrenden). Diese Gruppe ist einstimmig notiert in Handschriften, fliegenden Blättern und Kirchengesangbüchern (parodiert), sowie schließlich im mehrstimmigen Kunstgesange als c. f. erhalten; es ist hier aber wieder, auch bei einstimmiger Aufzeichnung, die Möglichkeit tenoraler Überarbeitung ins Auge zu fassen.

Die historischen Lieder, welche Liliencron gesammelt hat, gehören vorwiegend dieser Gruppe an; die Wechselrhythmik spielt eine Hauptrolle. Wir erfahren demnach auch von dieser Seite eine Bestätigung unserer Ansicht, die Wechselrhythmik sei für den Spielmannsgesang kennzeichnend, denn die Träger der historischen Dichtung waren ja gerade die Spielleute.

Das Kirchenlied erscheint in der Überlieferung mit dem Jahre 1524 auf dem Boden der lutherischen Kirche, die ja damit den Anfang machte, den deutschen Gesang auch in der Kirche ertönen zu lassen. Deutsche geistliche Lieder hatte es allerdings schon früher gegeben, doch nur außerhalb des Gottesdienstes, etwa bei Kirchenfesten, Umzügen und in kirchlichen Spielen (Passionsspiel: „Christ ist erstanden"). Eine Anzahl dieser geistlichen, „halbkirchlichen" Gesänge erscheinen nun, erhoben zum wahrhaften Kirchenliede, in den für den Gottesdienst bestimmten Gesangbüchern. Die kirchlichen Gesangbücher waren ebenso für den Schulgebrauch bestimmt, denn Schule und Kirche standen ja in engster Verbindung. (Die katholisch-deutschen Gesangbücher, die mit dem Jahre 1537 anheben, haben musikalisch ähnlichen Inhalt.)

Welche sind nun die Quellen des Kirchenliedes, außer dem alten halbkirchlichen Liedgesange? Der Meistergesang als Quelle ist meines Wissens nur in zwei Fällen eigens angeführt (Herzog Ernst-Ton und die Weise „wer Pfennige hat. . ." bei Triller 1555). Der zweite Ton — choraliter notiert — ist ein richtiger Meisterton, wenngleich syllabisch ohne alle „Blumen". Der erste — „scheinbar" mensural notiert — steht, wie schon beim Gesellschaftsliede betont wurde, wo er zwar nur fragmentarisch, aber dafür als „bekannt" in einem Quodlibet[1]) erhalten ist, noch auf dem Boden des Spielmannsgesanges; die andere — gekürzte — Fassung bei Babst[2]) hat allerdings schon recht typisches Singschulgepräge (Ligaturen). Das Forstersche Fragment ist streng wechselrhythmisch mensuriert, im übrigen mit Triller übereinstimmend.

Die Spuren der Meisterdichtung und des Meistergesanges werden wir auch im Kirchenliede feststellen, schon deshalb, weil der Kirchengesang reichlich aus dem gesellschaftlichen schöpfte, indem er dort bekannte Töne mit geistlichem Texte versah (parodierte). So finden wir auch eine große Anzahl von Kunstliedweisen (Tenöre, wechselrhythmische Spielmannsweisen) in den Kirchenliederbüchern. Dort sollte eben ein jeder seine Art des Gesanges wiederfinden, damit der geistliche Text eine Brücke in die Herzen finde; um alle schlang wieder die hymnische (evangelische Choral-)Melodie ihr einigendes Band.

Vom Volksgesange (Volk im modernen Sinne) haben wir, wie schon erwähnt, keinen einzigen Ton authentisch überliefert; wir müssen uns

[1]) Forster II, 1540 (vollständig herausgegeben durch R. Eitner, Publikationen Bd. XXIX).
[2]) Böhme, Nr. 4.

daher in erster Linie an das stilistische Antlitz halten. Dieses aber richtig zu deuten, dazu ist wieder ein Wissen um die allgemeinen Zusammenhänge nötig. Haben wir z. B. in einem Liede einen volksmäßigen Text zu einer kolorierten und zerdehnten Singweise gestellt, so werden wir, wenn wir um den Zusammenhang des Gesellschafts- oder von diesem abhängigen Kirchenliedes mit der Kunstmusik wissen und uns vor Augen halten, daß nicht jede Melodie mit deutschem Texte aus dem Volksmunde stammen muß, sondern das Gegenteil viel häufiger die Wahrscheinlichkeit für sich hat — so werden wir nicht gleich unbedenklich auch die Melodie für volksmäßig erklären, sondern eher an Einfluß von seiten des Kunstgesanges denken, wodurch unsere Forschung gleich die Richtung erhält, die allein zum Ziele führt.

Stellen wir nun die Überlieferung geordnet zusammen und ergänzen wir das im Vorhergehenden etwa Vergessene. (Die instrumentalen Tabulaturen berücksichtigen wir nicht; sie sind, soweit sie überhaupt volksliedhältig sind, bloße Übertragungen von Vokalsätzen, die auf das Instrument zugeschnitten, im wesentlichen aber getreu sind.)

Wir haben also zunächst zwei große Bestimmungsgruppen, das Gesellschafts- und das Kirchenlied, die stilistisch viel Gemeinsames haben (durch Parodierung weltlicher oder Verwendung von autochthonen Kirchenliedern im Satze). Die gesellschaftliche Überlieferung ist der Hauptsache nach mehrstimmig, die kirchliche dagegen vorwiegend einstimmig notiert. Es gilt aber hier dreierlei zu unterscheiden, erstens die Notierungsweise, zweitens das stilistische Antlitz und drittens die Bestimmung. Eine einstimmig überlieferte Melodie kann stilistisch mehrstimmig (Tenor), aber doch zu einstimmigem Vortrage bestimmt sein (Kirchenlied); es kann ferner eine mehrstimmig gesetzte also auch zu mehrstimmigem Vortrage bestimmte Singweise stilistisch einstimmig, d. h. ohne Satzmerkmale (unverändert) sein. Auch kann eine einstimmige Aufzeichnung stilistisch einstimmig, aber doch zum mehrstimmigen Vortrage bestimmt sein usw. Die Bestimmung kann gewechselt haben, ohne daß das stilistische Antlitz dadurch verändert worden ist.

Wir unterscheiden also bei mehrstimmig „notierter" und „bestimmter" Überlieferung (zu der wir auch einstimmige, aber mit Bezeichnung als „Stimme" zählen) eine stilistisch mehrstimmige und eine stilistisch einstimmige (bei dieser wieder einfache und wechselrhythmische). Die einstimmig notierte (mit Ausnahme der oben zugeteilten „bestimmten") teilen wir in stilistisch mehrstimmige und stilistisch einstimmige einerseits und in für mehrstimmigen Gesang bestimmte und für einstimmigen Gesang bestimmte andererseits. Für die Bestimmung kann wohl auch noch die Umgebung sprechen (Nachbarschaft von Sätzen oder als „Stimmen" bezeichneten Melodien). Die mehrstimmig notierte gesellschaftliche Überlieferung (1. Hauptquelle) kommt in handschriftlichen und gedruckten Sammlungen vor, die kirchliche (2. Hauptquelle) in gedruckten Sammlungen (Ableger in Handschriften); die Ableger der mehrstimmigen Überlieferung (Tenöre mit mehrstimmiger oder einstimmiger Bestimmung) stehen in Handschriften, sowie in den kirchlichen Sammlungen. Die einstimmig notierte Überlieferung finden wir in Handschriften

und kirchlichen Sammlungen, sowie verstreut auf fliegenden Blättern, selten auch handschriftlich eingetragen in Ergänzung der Tonangabe.

Merkwürdig ist, daß auch ausgesprochene Tenöre mit typischen Setzerzutaten mit zweifellos einstimmiger Bestimmung erscheinen (kirchlich); sie wurden also auch als an und für sich sinnvoll und selbständig empfunden. Dies ein Beweis für das freirhythmische Musikempfinden des Kreises, der diese Überlieferung pflegte, und das auch den einstimmigen (Kunst-) Gesang umspannte — und ebenso für das vorwiegend lineare Denken in der alten Mehrstimmigkeit, auf das wir noch zu sprechen kommen.

Wieviel nun in diesem ganzen „volksliedhältigen" Überlieferungsumkreise vom echten, unverfälschten Volksgesange enthalten ist, wird die folgende Untersuchung aufzuklären trachten, welche Gesetze oder Regeln für ihn finden soll. Die den Gesetzen des jüngeren Volksgesanges entsprechende Überlieferung ist ja sicherlich volksmäßig auch im älteren Sinne; wie aber steht es um die andere? Für die textliche Seite haben wir ja bereits durch die bisherige Forschung Klarheit gewonnen, wiewohl diese Forschung selbst nicht die Folgerung ihrer Erkenntnis gezogen hat. Wir unterscheiden der Form und dem Inhalte nach „volksmäßig" von „kunstmäßig" und „volkstümlich". Form und Inhalt weisen verschiedene Bindungen auf; so gibt es „Hofelieder" mit Volksliedform, aber eben höfischem (gesellschaftlichem) Inhalte (volkstümliches Lied); andererseits hat ein Meisterlied, das einen Volkssagenstoff behandelt, Volksliedinhalt, nicht aber Volksliedform. Bei all dem bedeutet „Volk" dasselbe wie beim jüngeren Volksliede; es ist also ein fester Maßstab vorhanden.

Nicht so für die melodische Seite: dort widersetzt sich die bisherige Forschung entschieden einer Anwendung „moderner" Unterscheidung und warum? Weil das vornehmste Merkmal des jüngeren Volksliedes, die formalrhythmische Übereinstimmung zwischen Dichtung und Singweise, bei der Mehrzahl der überlieferten Singweisen fehlt (auch derer, die volksmäßigen Text haben!); während die jüngere Volksliedweise in der Regel taktischmetrisch angelegt ist (nicht „Anlage" mit „Vortrag" verwechseln!), erscheint die ältere in der Überlieferung vorwiegend als eine ataktisch-ametrische. Die Forschung lehnt bloß das Übermaß an Kolorierung für den älteren Volksgesang ab, gesteht sie ihm aber im Prinzipe zu (so die Wechselrhythmik).

Ich habe mit Absicht betont, daß die ältere Volksliedweise „in der Überlieferung" so erscheint. Wir werden zu untersuchen haben, wie weit und ob überhaupt die ametrische Gestaltung der damaligen, nicht vergesellschafteten Volksliedweise eigen gewesen ist. Da wir vor Augen haben, daß wir das ältere Volkslied ja nicht „aus Volksmunde", sondern förmlich „eingebacken" in die Liedpflege der Gebildeten überliefert haben, also in einen Zweig der Kunstmusik, müssen wir allem, was aus diesem Überlieferungskreise stammt, das schärfste Mißtrauen in bezug auf seine Echtheit im volksmäßigen Sinne entgegenbringen und uns schließlich fragen, ob die textliche Unterscheidung (die beim jüngeren Volksgesange zugleich die musikalische ist) beim älteren Volksgesange nicht auch musikalisch Anwendung finden könne.

Gehen wir nun daran, an Hand der gewonnenen Gliederung eine stilistische Übersicht über den Stoff zu geben. Es wird sich darum handeln, gewisse Stiltypen formal-rhythmischer Art aus der mannigfachen Verkettung der Überlieferung herauszuschälen, nach Eigenart und Herkunft zu beschreiben und ihre Bedeutung darzutun. Eine Beschreibung des äußeren Bildes wird jeweils vorauszugehen haben; doch ist hier nicht an eine lückenlose Darstellung gedacht, etwa ein „ideelles Faksimile", sondern lediglich Vorführung der kennzeichnenden Merkmale, besonders derer, die bisher nicht deutlich und übersichtlich genug aufgezeigt wurden. Also eine Ergänzung der Angaben Böhmes, der die übersichtlichste Zusammenstellung darbietet.

Das mehrstimmige Gesellschaftslied tritt uns in einigen älteren Handschriften noch in Chorbuchanlage entgegen; die Stimmen sind da fortlaufend nacheinander notiert (Lochamer, Münchner, Augsburger Hs.). Schon vor 1500 aber kam eine neue Art der Stimmenanordnung in Gebrauch, die Ausgabe in Stimmbüchern (Berliner dreistimmige Hs.). Während bei Chorbuchanlage mehrere Sänger aus demselben Buche oder Blatte sangen, hatte nunmehr ein jeder Sänger (bzw. Stimmgattung) seine (ihre) eigene Notenvorlage. Die gedruckten Sammlungen von Gesellschaftsliedern bedienen sich ausschließlich dieser Art.

Von den mehrstimmigen Kirchen- (Schul-) Liedersammlungen verwendet nur das Trillersche Singbüchlein (1555) die Chorbuchanlage, doch ist auch hier stimmbuchmäßiger Vortrag vorgesehen, denn es ist bei der Verteilung der Stimmen keine Rücksicht auf gleichzeitige Übersicht genommen; der vollständige Abdruck aller Stimmen war lediglich durch die einheitliche Ausgabe gefordert. Es sind meist drei- und einzelne zweistimmige Sätze, zwischen die übrigen, einstimmigen Kirchenlieder eingestreut.

Beiden Anordnungen ist es nun gemeinsam, daß die Stimmen eines Satzes untereinander in keiner äußeren (bildlichen) Beziehung stehen; eine Partitur für den praktischen Gebrauch gibt es in der gesamten damaligen Vokalmusik nicht. Wohl aber wissen wir, daß die Komponisten bei der Konzeption ihrer Werke eine Art Tabulatur anwendeten: Auf einem einzigen, zehnlinigen Systeme wurden die Stimmen ohne Text zusammengeschrieben, wobei die Mensur durch senkrechte Striche — im Bilde unseren Taktstrichen gleich — ausgedrückt wurde. Das ist also etwas Ähnliches, wie die instrumentalen Tabulaturen, nur daß nicht Griffe, sondern Töne bezeichnet werden, wie auch die Linien nicht „Bünde", sondern „Tonhöhen" darstellen. Man kann bei oberflächlichem Beschauen nun zu der Ansicht kommen, daß hier dem Sinne nach eine „taktische Partitur" vorliege; wie erklärt es sich aber dann, daß man die Striche in den Stimmenausgaben ausnahmslos wegließ? Dies geschah offenbar nicht, weil sie dort — wie R. Eitner meint[1]) — „überflüssig", sondern weil sie dort hinderlich waren: Es kam ja der Text hinzu und mit ihm gewöhnlich der Zwang freier, ataktischer Rhythmisierung, weil eben die alte Polyphonie vorwiegend freirhythmisch (ataktisch)

[1]) Monatshefte f. MG I, 1869, S. 117.

war; die Mensurstriche, die für den Setzer nur äußerliche Richtmittel bei der Komposition waren, hätten das Notenbild sinnwidrig zerteilt.

Daß man es vermied, ein unserem Taktstriche sinngleiches Zeichen in den Stimmenausgaben anzuwenden, wodurch man sich ja eines ganz außerordentlichen Hilfsmittels für die rein tontechnische Einübung begab, beweist uns aber gerade, daß Mensur(strich) und moderner Takt(strich) miteinander nichts gemein haben; weitere Bestätigung erfährt diese Erkenntnis dann durch die Lehre vom „*tactus*". Über diesen hat G. Schünemann[1]) ausführlich gehandelt; es sei hier nur kurz das für unsere Untersuchung Wichtige angeführt und im übrigen auf dessen Arbeit verwiesen[2]).

Nur der *tactus*, der mit der *tripla* zusammenhängt, kommt praktisch unserem Gruppentakte gleich (er hat „schweren und leichten Taktteil"). Der normale, aus dem *tempus* und den übrigen Mensuren abgeleitete *tactus* aber ist nichts weiter als ein gleichmäßiges, metronomisches Ab- und Aufschlagen mit der Hand (Auf- und Niederschlag sind ideell gleich schwer), das dem Gesange keinen Rhythmus vorschreibt (wie der Gruppentakt mit seinem „schwer und leicht"), sondern lediglich das Tempo angibt. Es wird ein allen gemeinsames Grundmaß „geschlagen", z. B. die *minima*, d. i. in der reduzierten Übertragung die Viertel, und darauf singt nun ein jeder seinen Rhythmus, etwa der eine $^3/_4$, der andere $^2/_4$ oder gar $^7/_4$ usw.

So wie „*tactus*" und „Takt" nicht identisch sind, hat auch das alte Mensurzeichen C (₵) einen anderen Sinn als unser im Bilde gleiches Taktzeichen; bei seiner Herübernahme in die neuere Notenschrift hat es nämlich seine Bedeutung gewechselt. Das Tempuszeichen regelt bloß das Wertverhältnis der Notentypen und daneben das „Tempo" des Stückes (*tactus*). Die Wertverhältnisse sind aber bei uns schon durch die Notentypen selbst eindeutig ausgedrückt und das „Tempo" geben wir außerhalb des Notenbildes an, woraus sich ergibt, daß das Tempuszeichen bei Übertragung in moderne Notenschrift durch diese restlos aufgelöst wird. Es darf daher nicht in diese aufgenommen werden, weil es mit dem Taktzeichen verwechselt wird, was ja tatsächlich geschehen ist, indem man die Neuausgaben taktierte (Eitners Publikationen!). Nur die *tripla* aber hat einen Takt in unserem Sinne und muß daher stets taktisch übertragen werden. Das *tempus* ist grundsätzlich kein Takt, weshalb der moderne Taktstrich nur dann am Platze ist, wenn es sich zufällig um taktische Musik handelt, die unter dem die rhythmische Gruppierung völlig freistellenden Zeichen aufgezeichnet ist. Dadurch, daß man die Taktstriche punktiert oder kanzelliert, ist der Übelstand bloß gemildert, nicht aber beseitigt; sie legen dem Auge ja doch taktmäßige Zerteilung nahe, die den Sinn der alten Polyphonie zerstört. Diese aber ist vor allem eine lineare Satzkunst und dieser Eigentümlichkeit muß die Über-

[1]) „Zur Frage der Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik". Sammelbände d. IMG X.

[2]) Es sei aber betont, daß dort die praktischen Folgerungen aus der Erkenntnis der ideellen Gleichgewichtigkeit von Auf- und Niederschlag des *tactus* nicht gezogen sind, sondern bloß der Niederschlag durch ein Zeichen dargestellt wird, wodurch eben wieder ein ($^2/_4$) Gruppentakt in das Bild gebracht wird.

tragung entsprechen; wir müssen eine Art der Wiedergabe finden, die jeder Stimme ihre eigene Betonung verbürgt.

Damit jeder Sänger seine Betonung singen kann, müssen wir selbständige, sinngemäße Betonung für jede Stimme schon im Notenbilde fordern. Die sinngemäße Betonung ergibt sich aus dem Texte; („musikalische Betonungen" tragen subjektives Empfinden in die Überlieferung; lieber zu wenig, als zu viel!) Wir betonen einfach nach dem Metrum. Das irreführende Bild des Taktstriches vermeiden wir dabei und auch jene das Bild noch mehr zerreißende Taktwechselbezeichnung, die Liliencron („historische Lieder", Nachtragsband) und H. Rietsch („Die deutsche Liedweise") bei einstimmiger Wiedergabe anwenden; wir verbinden mit diesem Bilde ja doch gewohnheitsmäßig den Begriff unseres Taktes.

Hingegen wollen wir eine neue Art der Bezeichnung versuchen, mit Strichen und Punkten. Die Striche stehen an den metrischen Haupthebungen (1. u. 3.), die Punkte an den Nebenhebungen (2. u. 4.); diese Unterscheidung ist durch die Rücksicht auf die Wechselrhythmik geboten, die sich in Zweifußgruppen auswirkt, z. B. (Böhme, Nr. 19):

Es woh-net Lieb' bei Lie-be, da - zu usw.

so ist durch die Punkte die einfache (metrische) Rhythmik angedeutet, ohne daß dadurch die freie Rhythmik (hier in der 2. Gruppe) zerschnitten würde. — Wo keine zweifüßige Gruppe vorkommt, kann natürlich auch einfüßige Betonung angewendet werden (nur Striche).

Die Bezeichnung außerhalb des Notenbildes ist auf die ausgebildetste Polyphonie zugeschnitten; in Übergangsfällen werden sich vielleicht andere Mittel finden lassen, doch halte ich dafür, daß es immer besser ist, zu wenig zu bezeichnen, als das Notenbild zu überladen oder gar sinnlos zu machen. In zweifellosen Fällen lasse man jegliche Bezeichnung weg, die ja nur ein Hilfsmittel ist.

Es ist nun noch die Frage, wieweit die alten Notenwerte zu reduzieren sind[1]). Bei Übertragungen von Sätzen erhalten wir das uns gewohnte Bild, wenn wir das *tempus* auf die Hälfte (einfach), die *tripla* auf ein Viertel (doppelt) reduzieren[2]). Der evangelische Choral aber wurde schon frühzeitig mit der Viertel für die Textsilbe notiert (gegenüber ◊); die Volksliedaufzeichnung vollends hat großenteils die doppelte (oder vierfache) Reduktion durchgeführt. Eine zweifache Methode ist aber für die Analyse unbrauchbar und wir wollen daher die einstimmigen Melodien, soweit sie eine weitere Reduktion verlangten, doch den gesetzten angleichen. Das so entstehende Notenbild ist uns ja immer noch geläufig (für den evang. Choral steht ja auch noch der alla breve im Gebrauch); übrigens wird der kleine Verstoß gegen das Tempo bei der Wiederherstellung wieder gutgemacht werden.

[1]) Daß überhaupt eine Reduktion vorzunehmen ist, ergibt sich aus der Tatsache der geschichtlichen Reduktion, welche die moderne Notenschrift durchgeführt hat; übertragen wir in diese, dann lösen sich notwendig auch die alten Längen auf.

[2]) usw., je nach der Art der Mensur.

Die Übertragungen polyphoner Sätze wären also in Partitur ohne Taktstriche und mit Eigenbetonung der Stimmen durchzuführen. Diese für Sammelausgaben berechnete Praxis nähme aber in unserer Untersuchung zu viel Raum, ohne Nutzen zu bringen; ja, wir erkennen die rhythmische Stellung des c. f. im Gewebe der Stimmen — und das ist unser Zweck, nicht eine praktische Aufführung — sogar deutlicher, wenn wir nur die Hauptstimme(n) mit Text und Betonung versehen und den Satz dafür auf zwei oder drei Systeme bringen, wie es Liliencron im D. L. tut. Dabei ist aber darauf zu achten, daß die Betonungszeichen möglichst nicht das Notenbild der unbetonten Stimme beeinflussen; sie sind gegebenenfalles auch vom Rande des Systems abzurücken (s. Beil. II). Die Vernachlässigung des Eigenlebens der Begleitstimmen erscheint durch den Zweck der Untersuchung gerechtfertigt.

Um aber doch auch einen richtigen Begriff von dem freien Spiele der Stimmen zu geben und die gegebenen Anweisungen durch die Tat zu rechtfertigen, sei wenigstens der Anfang unseres ersten Beispieles in Partitur vorgeführt (Beilage I). Oben haben wir die Partitur, welche — zuerst betrachtet — den Beschauer zunächst einmal zu linearem Denken zwingt (keine verbindenden Taktstriche!), wobei ihm das Wesentlichste des alten polyphonen Stiles erschlossen wird; die alten Schlüssel — uns noch einigermaßen vertraut — erhöhen die bildliche Selbständigkeit der Stimmen. Der harmonische Auszug darunter regt dann in zweiter Linie ergänzendes, vertikales Denken an. So wird unter Hervorhebung der führenden linearen Komponente ein allseitiges Durchdringen des Stoffes bewirkt und das herbeigeführt, was das Ziel jeglicher Neuausgabe sein soll: daß wir Heutigen den Sinn der alten Polyphonie erfassen und sie so zum Vortrage bringen können, wie es der „ideale Sänger" von damals getan hat. Das auf den ersten Blick Ungewohnte des Bildes wird bald befreiend wirken, denn der Taktzwang hat ein richtiges Singen geradezu unmöglich gemacht. Es bedarf nur einer kurzen Erläuterung des Wesens des *tactus* seitens des Chorleiters, damit einigermaßen geübte Sänger in kürzester Zeit zur richtigen Vortragsart kommen; dies weiß ich aus eigener Erfahrung.

Wie im harmonischen Auszuge, so wird es auch im textierten tunlich sein, die Nebenstimmen in kleinen Typen zu drucken, damit die zu betrachtende(n) Hauptstimme(n) deutlicher hervortritt(-treten); das lineare Denken soll auch hier führen. — Um Irrtümer in bezug auf das richtige Untereinander bei der Drucklegung zu verhüten, wird es sich empfehlen, im Manuskripte farbige Senkrechte (durch die Notenköpfe) im Abstande des gewohnten Taktstriches zu ziehen, versehen mit der entsprechenden Anweisung für den Setzer. — Bei Umbrechung ist darauf zu achten, daß möglichst wenige Notenteilungen (Bindungen) dadurch entstehen. Für Sammelausgaben möchte ich fortlaufende Notierung empfehlen; das entsprechende Format ist durch Faltung zu erreichen.

Nun noch über die Texte: Da wir keine inhaltliche Textkritik zu treiben haben, wollen wir der Einfachheit halber moderne Sprache und Rechtschrei-

bung anwenden und bloß notwendige Altertümlichkeiten beibehalten (z. B. wegen des Reimes).

Unser erstes Satzbeispiel ist ein vierstimmiges Lied von L. Senfl[1]), dem bedeutendsten Vertreter des deutschen Gesellschaftsliedes. Es verwendet als c. f., kanonisch zwischen Tenor und Diskant durchgeführt, den beliebten Tenor „Entlaubet ist der Walde", ursprünglich eine Volksliedweise, jedoch in künstlicher Bearbeitung und von einem echt polyphonen Satze umgeben. Diesen darzustellen, war der Zweck der Beil. I; Beilage II gibt einen vollständigen Auszug des Liedes.

Wir sehen die freieste Entfaltung der Stimmen, deren Akzente nur da und dort wie zufällig aufeinandertreffen, und trotzdem hält ein wohlgefügter, klarer, harmonischer Bau, der für die damalige Zeit sehr fortschrittlich ist, das Ganze zusammen. Die Selbständigkeit des c. f. ist aber nur eine bedingte; die Analyse wird ergeben, daß er doch Rücksicht auf den Satz übt, nicht gerade auf den Satz, sondern auf den Satz im allgemeinen. Die Tenöre sind schon auf den „Satz" zugeschnitten und darum erscheinen sie auch bei den verschiedenen Setzern gerne in wesentlich gleicher Gestalt. In der Kadenzbildung, wo eben der Satz am meisten Rücksicht verlangt, weil er dort zu gewissen stereotypen Gängen erstarrt ist, ist aber auch die wahrhaft einstimmige Liedüberlieferung in der Regel auf den „Satz" zugeschnitten; wie dies zusammenhangt und ob nicht auch umgekehrt die Melodie auf den Satz eingewirkt hat, als sich eben dessen Regeln herausbildeten — diese Fragen wird die besondere Analyse zu behandeln haben. Hier soll vorerst bloß ein allgemeiner Einblick in das formalrhythmische Wesen des mehrstimmigen deutschen Liedes — soweit es volksliedhältig ist — gegeben werden.

Nun folge in Beilage III ein vierstimmiges Lied aus Forster II, ohne Setzernamen, das, in der *prop. tripla* stehend, den größten Gegensatz zu dem vorhergegangenen darstellt: Ein richtiges Schnitterhüpfl, sogar im echten Dreitakte des jüngeren, ist uns da glücklich aufbewahrt. Auch der Satz ist auffallend einfach, volkstümlich und entspricht — bis auf eine Terzverdopplung — vollkommen den klassischen Regeln.

Es sei hier gleich darauf hingewiesen, daß sowohl in der *tripla*, wie in jeder anderen Mensur, die Schlußnote immer als *longa* geschrieben wird; diese bezeichnet aber nicht eine „doppelte *brevis*", sondern bloß eine längere Schlußnote im allgemeinen. Da sie auch auf die Rhythmik des Stückes keinerlei Einfluß mehr hat, ist es wohl gestattet, sie — wenn dies mit Rücksicht auf einen taktischen und formal geschlossenen Satz oder eine solche Melodie wünschenswert erscheint — des formalen Bildes wegen beliebig zu kürzen. Wenn man dieser Übertragung dann eine Fermate beifügt, ist dem Sinne dieser nicht streng mensural aufzufassenden Schlußnote vollauf Genüge getan. Bei einstimmigen Übertragungen werden wir auch die Eingangspause weglassen, die ebenfalls nur eine Gewohnheit der Mensuralnotation ist, die auf das Wesen des aufgezeichneten Stückes weiter keinen Einfluß übt; das Bild aber wird uns dadurch vertrauter.

---

[1]) Ott II. 1544 (Eitner, Publikationen, Bd. I—III), Nr. 40.

Auch die *tripla* kennt ihre Unregelmäßigkeiten. Die gebräuchlichste Abweichung vom normalen Takte ist die Hemiole. Sie faßt, dem Bilde nach, zwei Takte zu einer neuen Einheit zusammen, gleicht also äußerlich der wechselrhythmischen Zweitaktgruppe. Dem Wesen nach aber unterscheidet sie sich vollkommen von dieser, denn sie ist kein freier Rhythmus im ataktischen Aufbau, sondern eine „Taktwidrigkeit", welche die taktische „Anlage" bestätigt. Es ist aber sehr die Frage, ob die Hemiole überhaupt als ein den Takt auch nur vorübergehend aufhebender (freier) Rhythmus aufzufassen ist, oder nicht vielmehr rein taktische Natur hat:

$\frac{3}{4}$ 𝅗𝅥 ♩ | ♩ ♩ ♩ | oder 𝅗𝅥 ♩ | 𝄽 ♩ ♩ ♩ |,

in welcher zweiten Notierung wir sie überraschenderweise als den bekannten Strauß-Lannerschen Walzerrhythmus erkennen; wir kommen später noch darauf zurück.

Jedenfalls ist die *tripla* unter allen Umständen ein Takt in unserem Sinne, der auch vor aufgelegten Synkopen nicht zurückscheut, die wiederum den Takt bestätigen: $\frac{3}{4}$ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | (1 2 3) (vgl. Forster II, Nr. 76, bei Eitner „Takt" 16). Diese Gewohnheit der *tripla* mochte auch auf den ataktischen Satz Entwicklung fördernd im taktischen Sinne eingewirkt haben. (Vgl. die taktische Synkope in der alten klassischen Schule.)

War bei dem letzten Beispiele die taktische Natur schon durch die *tripla*-Mensur gegeben, so kann diese auch in Sätzen vorkommen, welche im *tempus* stehen. Rein taktisch in Melodie und Satz (auch ohne „Taktwidrigkeit") ist z. B. das Lied bei Forster II, Nr. 22. Freilich ist es selten, daß ein ganzes Lied unter dieser Mensur taktisch verläuft, taktische „Anlage" oder taktische Teile finden sich aber häufiger, besonders in Forster II. Es kann aber auch vorkommen, daß trotz freirhythmischer Anlage des Satzes durch taktischen Verlauf der Hauptstimme jenem ein Takt aufgezwungen wird — hier verfolgen wir den Übergang vom freirhythmischen zum synkopischen, taktischen (klassischen) Satze: die Begleitstimmen erhalten mehr und mehr instrumentale Bedeutung: Einen Schritt in dieser Richtung macht ein fünfstimmiger Satz Forsters in Rhaws Schulgesangbuche (Beilage IV)[1], der als Hauptcantus firmus die lutherische, als Nebencantus firmus die ursprüngliche Volksweise zu Luthers: „Vom Himmel hoch da komm ich her" verwendet. Die Hauptmelodie ist zwar zeilenweise gesetzt, d. h. die Zeilen sind nach Art der späteren Choralvorspiele durch Zwischengesänge der anderen Stimmen getrennt; die Zeilen an und für sich aber sind durchaus taktisch rhythmisiert und begleitet von einfacher, klarer („klassischer") Harmoniefolge. Die Nebenmelodie allerdings mußte sich Dehnung und Kolorierung gefallen lassen; ihr formal-rhythmisch reines Bild, wenn auch melodisch etwas verändert, haben wir aber in einem Satze von L. Senfl (Ott 1544 [2]), Nr. 3 der sechsstimmigen) glücklich erhalten — wie übrigens auch in vielen einstimmi-

[1]) Hier nach Winterfeld, „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes", 1843, Beil. 21, und Liliencron, D. L. Nr. 55.

[2]) Eitner, Bd. III.

gen und einer mehrstimmigen kirchlichen Fassung (diese bei Triller, 1555). In diesem sechsstimmigen Satze, der die Melodie zuerst im Diskant (Beilage V), dann (ohne Pause anschließend) im Tenor und schließlich (ebenso) im Basse bringt (dort am Schlusse um einen „Takt" erweitert), ist der Übergang vom freirhythmischen zum taktischen Satze auf dem aufgezeigten Wege vollzogen: die taktische Hauptstimme zwingt den anderen ihren Rhythmus auf und drückt sie zu bloß instrumentalen Begleitstimmen herab — ganz im Sinne des (nichtimitierten) altklassischen Chorsatzes. Hier dürfen wir getrost taktieren; Mensur und Takt stimmen zufällig überein. Der dreistimmige kirchliche Satz (bei Triller) ist überhaupt ein durchaus homophoner, wie die Trillerschen Sätze überhaupt überraschend einfach gehalten sind. Da er nirgends veröffentlicht ist, sei er hier angeführt[1]) (Beilage VI). Selbst das dem freirhythmischen Satzstile entstammende Kadenzmelisma im Sopran (2. Zeile) ist hier — synkopiert — dem „Takte" eingeordnet.

Wir haben nun einen Überblick über das volksliedhältige mehrstimmige Lied — mit besonderer Berücksichtigung der Stellung des c. f. — erhalten. Der hier gewonnene allgemeine Eindruck soll später durch die besondere Analyse vertieft werden; es wird gelten, die Bedingungen festzustellen, denen die wahrhaft einstimmige Liedweise (darunter auch die Volksliedweise) ausgesetzt ist, wenn sie in den „Satz" gerät. Dies können wir an dem ersten und teilweise (Nebencantus firmus) an dem dritten Beispiele studieren (Beilagen II und IV) Beispiel 2, 4, 5 und teilweise (Hauptcantus firmus) Beispiel 3 (Beilagen III, IV, V, II) zeigen hingegen, wie sich die Melodie gegenüber dem Kunstsatze durchsetzt. Bei der Auswahl der Beispiele wurde gerade diese Überlieferung bevorzugt — wiewohl sie stark in der Minderheit ist —, weil es unserem Zwecke entspricht, die formal-rhythmische Gemeinsamkeit der älteren mit der jüngeren Volksliedweise besonders zu betonen — zumal wenn sie im Kunstsatze aufzufinden ist.

Wenden wir uns nun ganz der Melodie zu. Wir können bereits feststellen, daß da einander zwei Stilprinzipien gegenüberstehen, teils in schroffem Gegensatze zueinander, teils verschiedenartige Vergleiche eingehend: das taktische oder gebundene (Text- und Melodiemaß stimmen überein) und das ataktische oder freie (musikalisches und Sprachmaß stimmen nicht überein). Wir wollen nun versuchen an Hand unserer Einteilung gewisse formal-rhythmische Grundtypen aus der Überlieferung herauszuschälen. Dabei werden wir die ganze volksliedhältige Liedüberlieferung heranziehen, gesellschaftliche und kirchliche, mehrstimmige und einstimmige, um eine einheitliche und allseitige Darstellung zu ermöglichen. Gerade dort aber, wo wir wahrhaft einstimmige Überlieferung vermuten, müssen wir anpacken, um der Gefahr zu entgehen, etwa „Setzerzutaten"[2]) dem wahrhaft einstimmigen Liede zuzusprechen.

Bevor wir an die Analyse schreiten, wollen wir uns die Terminologie zurecht-

---

[1]) Nach dem Originale in der Staatsbibl. Berlin, Mus. ant. pract. T 145, Ausgabe von 1559.
[2]) „Setzer" nennt man die damaligen Komponisten, weil sie zu bestehenden Melodien Begleitstimmen „setzten".

legen, der wir uns dabei bedienen wollen. Wir unterscheiden: 1. Form. a) Großform — Zeilenanzahl des Ganzen und der Hauptteile (Gesänge, Stollen). b) Kleinform — Verhältnisse innerhalb der Zeile (Länge des Rahmens, Zahl der Versfüße, Gruppierung) und Verhältnis der Zeilen untereinander (Verhältnis der Rahmenlängen). 2. Rhythmus. a) Großrhythmus — Verhältnis der Rhythmengruppen (Versfuß- oder Zweifußgruppen-Füllungen) zueinander (Binnenreim, Wechselrhythmik). b) Kleinrhythmus — Verhältnisse innerhalb dieser Rhythmengruppen selbst (Füllung, Betonung). — Kleinform und Großrhythmik haben teilweise dasselbe Feld der Tätigkeit (Verhältnisse innerhalb der Zeile), doch bestellen sie dieses nach verschiedenen Gesichtspunkten: die Form ist der Rahmen, der Rhythmus die Füllung.

Wir haben nun gehört, daß der Gesang der (höheren) Fahrenden eine Hauptquelle des Gesellschaftsliedes gewesen ist; da wir weiter wissen, daß diese Klasse der Fahrenden mit der Singschule der Meister (im engen Sinne) in Berührung standen und daher die Möglichkeit einer stilistischen Beeinflussung auf diesem Wege ins Auge fassen müssen — wie auch unmittelbaren Einfluß selbst, so ist es für uns geboten, einen kurzen Blick in die formalrhythmischen Gewohnheiten der Singschul-Gesangspflege zu werfen.

Der Spruchgesang[1]), welcher den Hauptteil der meisterlichen Gesangspflege, ja geradezu deren Regel bildete, hat als solche freilich keinen erfolgreichen Eingang in die Überlieferung gefunden; wir müssen aber dennoch seine hervortretenden Eigentümlichkeiten betrachten, weil wir seine Spuren sehr deutlich wahrnehmen können und das gerade bei den Spielmannsgesängen. Es ist vor allem die undeutsche Silbenzählung, die da — falsche Wortbetonung hervorrufend — in Frage kommt[2]) (Kleinrhythmus), sodann großformale Merkmale, wie mehr als achtzeiliger Strophenbau und der dreizeilige Stollenbau, schließlich kleinformale, wie Überlänge des Zeilenrahmens (mehr als vierhebig) und Ungleichheit der Zeilenrahmenlängen im Vergleiche zueinander[3]).

Mit der liedmäßig gebundenen Dichtung gaben sich die Meistersinger wenig ab; hier gefallen sie sich dann in gewagten Reimkünsteleien. Ein echter Meistertext dieser Art, die im Gesellschaftsliede recht häufig anzutreffen ist, liegt z. B. einem Liede von L. Senfl zu Grunde (Ott 1544, Nr. 37):
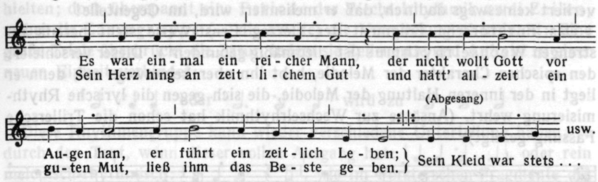
Lieb / üb / dein Heil / eil / weil / kein Teil usw.

Zwei gleichgebaute Gesänge zu je zwei dreizeiligen Stollen bilden die Großform. Die Zeilen haben normale Ausdehnung, doch ist die Kleinform (sowie der Großrhythmus) durch reichliche Binnenreimbildung gegliedert: 1 + 1 + 2 (s. oben); da ist sogar der einfache Versfuß geteilt. Der Kleinrhythmus ist im großen und ganzen ein dem Hebigkeitsprinzipe entsprechender; an die Silbenzählung gemahnen aber Rhythmen wie treulích. Gar gewagt sind Wortteilungen durch Reimbildung, wie Herz / schmerz- / lich. Halb-
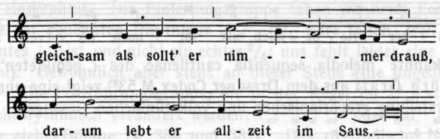
[1]) Ein Spruchgedicht sieh bei Böhme, Altd. Ldb. Nr. 23, S. 91 (Bremberger).
[2]) Z. B. aus dem Bremberger: „an ihm geschah große Gewalt".
[3]) Sieh alle diese Merkmale bis auf den dreizeiligen Stollenbau beim Bremberger.

füßige Teilung durch Binnenreim kommt selbst im Hofeliede nicht vor; meist bedient sich dieses bloß des halbzeiligen, den auch das echte Volkslied in bescheidenem Maße kennt („Der Meie, der Meie", Böhme Nr. 279, 280 oder „Der Wind der weht, der Hahn der kräht", Böhme, Nr. 289).

Während Meisterdichtungen nicht selten in der Liedüberlieferung vorkommen, ist die Herübernahme von Meistertönen in unserer Überlieferung sehr selten; wirklich eingebürgert scheint sich nur der Herzog Ernst zu haben, der zwar nur dreimal, darunter aber in einem Quodlibet, vorkommt (s. Böhme, Nr. 4). Wie schon (S. 342) angedeutet, ist aber auch dieser seinem Wesen nach eher ein Spielmannsgesang zu nennen. Auch formell ist er nur teilweise meisterlich (13- und 11zeilige Großform): Die Kleinform ist durchaus volksliedmäßig (vierhebige Zeilenrahmen). Der Rhythmus ist in seiner Anlage auch ein „deutscher", wenn auch die Silbenzählung gelegentlich hereinspielt (2. Stollen, 1. Zeile). Ich gebe hier den Aufgesang der vollständigen (13zeilige) Lesart aus Trillers Gesangbuche (Parodie):



so geht der Gesang syllabisch-episch fort. Die letzten zwei Zeilen lauten dann:

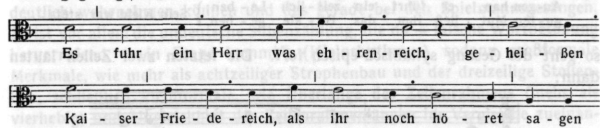


Sehen wir zunächst von aller Mensurierung ab und lassen wir das epische Wesen dieses Gesanges auf uns wirken: Diese Art des Sprechgesanges hat mit der gregorianischen nichts gemein (vgl. auf S. 354), liegt doch in der Dichtform (und Sprache) selbst schon der grundsätzliche Unterschied: hie deutsche Poesie (mit Hebigkeitsprinzip), dort lateinische Prosa. Die Melodie trägt freilich den Stempel der Beeinflußung durch die Singschule. Das Herabgleiten im Tetrachorde in der vorletzten Zeile ist ein meisterliches Merkmal, das allerdings in Spielmannsgesängen selten anzutreffen ist (mehr im streng künstlichen Gesellschaftsgesange); dagegen ist ein anderes Merkmal auch für den Spielmannsgesang recht bezeichnend, die Schlußligatur (weibliche Melodieendung zu männlichem Textschlusse). Zugleich ist die Schlußligatur aber eine besonders häufige Gewohnheit des gregorianischen Gesanges und
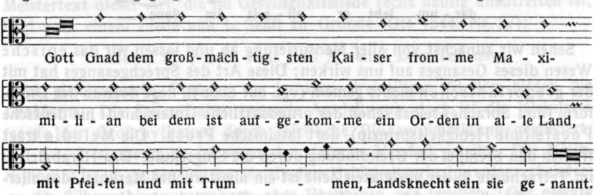
es dürfte wohl die Singschule die Brücke in den Spielmannsgesang hinüber gebildet haben. Will man aber unmittelbaren Einfluß von seiten des Kirchengesanges annehmen, nun gut, auf die Tatsache des Vorhandenseins übt das keinen Einfluß; diese aber ist, daß dieses fremde Merkmal von den Spielleuten oder Kunstmusikern auch in die deutsche Volksliedüberlieferung getragen worden ist. Reichlich findet sich diese Schlußligatur in der anderen kirchlichen (11zeiligen) Fassung bei Babst[1]); dort ist aber überhaupt die Ligatur schon in die Zeile vorgedrungen (1. Zeile) und erscheint im Auftakte (7. Zeile). Der gregorianische oder meisterliche Einfluß ist hier viel fühlbarer. Dürfen wir annehmen, daß dies eine singschulmäßige Weiterbearbeitung des alten Spielmannstones ist?

Man vergleiche die Trillersche mit der Babstschen Fassung, um zu erkennen, wie sinnlos, schleppend und ledern diese paar Ligaturen wirken: die ganze epische Frische ist verlorengegangen. Hier ist die Gegensätzlichkeit von deutschem epischen und gregorianischen Sprechgesange recht deutlich: dieser verliert keineswegs dadurch, daß er melismiert wird, im Gegenteile!

Das Forstersche Fragment der Herzog Ernst-Weise steht bereits im strengen Wechselrhythmus (ist „liedmäßig gebunden"). Dieser verschleiert den epischen Charakter der Melodie, hebt ihn aber keineswegs auf, denn er liegt in der inneren Haltung der Melodie, die sich gegen die lyrische Rhythmisierung wehrt. (Ansätze zur Wechselrhythmik hat schon die Trillersche Fassung gezeigt):



Die bekannte melodia sequentia cantilenae des („gebildeten") Landsknechts Jörg Graff aus dem Dresdner Codex M 53[2]) zeigt eine unmittelbare Gegenüberstellung gregorianischen und volkstümlichen Gesanges:



Der scheinmensural notierte Sprechgesang im Vordersatze ist ein ganz anderer als unser epischer; er ist ein psalmodischer (Prosatext!). Der

[1]) Böhme, Nr. 4c.
[2]) Landesbibliothek Dresden; bei Böhme, Nr. 416a.

volksliedmäßig anhebende, streng mensural notierte Nachsatz ist mit einer Koloratur und der gewissen Schlußligatur versehen (*hic!*).

Rein episch in seinem Wesen ist wiederum der Hildebrand-Ton[1]), der auch in seiner formellen Anlage volksliedmäßig ist (acht Vierzeiler); inhaltlich trägt er jedoch ein fremdes Merkmal: die wohlbekannte Schlußligatur[2]). Trotz seines durchaus epischen Wesens hat aber dieser Ton doch teilweise eine bewußte Rhythmisierung erfahren, nicht durch das Setzen — von gewissen Willkürlichkeiten sehe ich jetzt ab —, sondern auf dem Boden des einstimmigen Gesanges selber; es ist wiederum die Wechselrhythmik, welche hier auftritt. Beschließen wir nun den kurzen Hinweis auf die für uns wichtigsten Merkmale des Meistergesanges und wenden wir uns dem Hauptmerkmale des liedmäßig gebundenen Spielmannsgesanges, der Wechselrhythmik, zu.

Wie schon bei den Betonungszeichen erwähnt wurde, wirkt sich die Wechselrhythmik in Zweifußgruppen aus, deren wir also im Zeilenrahmen zwei erhielten; doch überspannt eine Periode der Wechselrhythmik zwei Zeilen, wobei die Zäsurgruppe (= die zweite) die Vermittlung übernimmt: Eine große Triole überbrückt die Zäsur, indem sie Zeilenende und Auftakt zu einer neuen Einheit verbindet:

| 𝅗𝅥 ♩. ♩ | oder | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩ | wird zu 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Diese Rhythmengruppe kann wieder verschiedene Unterteilung haben; so durch den Text, wenn dieser vollen Ausgang hat: | ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |, oder rein melodisch-rhythmisch: | ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝄽 ♩ |, wie im Forsterschen Fragmente des Herzog Ernst-Tones (s. S. 354).

Die Zäsurgruppe ist durch eine „Einleitungs-" und eine „Fortführungsgruppe" eingerahmt. Die Einleitungsgruppe sahen wir beim Forsterschen Fragmente im gedehnten Rhythmus 2/𝅗𝅥. ($^6/_4$ wäre falsch, weil 𝅗𝅥 ♩ nur ein gedehntes ♩ ♩ ist und nicht ein echtes $^3/_4$; uns fehlt leider eine geeignete Nennerzahl). Gewöhnlich aber steht an dieser Stelle eine ungedehnte $^4/_4$-Gruppe. — Die Fortführungsgruppe, die in der Regel im 2/𝅗𝅥. steht, kann weiter kleinrhythmisch verändert werden: | 𝅗𝅥 ♩. ♩ 𝅗𝅥 | oder gar | ♩ 𝅗𝅥 ♩. ♩ 𝅗𝅥 | (als Belege siehe Böhme Nr. 380 und 381). Das rhythmische Normalbild des wechselrhythmischen Vordersatzes ist somit (vgl. Böhme, Altdeutsches Ldb., Einleitung, S. LXIII)

𝅗𝅥 | ♩ ♩. ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♪ ♩ 𝅗𝅥. ♪ ♪ ♩ | 𝅗𝅥

Es gibt auch *cantus firmi*, welche die reine wechselrhythmische Gestalt aufweisen; gerade der Herzog Ernst bei Forster ist ein solcher (bloß zweistimmiger Satz). Vielfach aber hat „setzerische" Veränderung stattgefunden, so in unserem Tenor „Entlaubet . . ." (1. Satzbeispiel). Dort ist zunächst die

---

[1]) Rhaw, *Bicinia* 1540, Nationalbibliothek Wien, I. Nr. 94; Neuabdruck, Böhme Nr. 1.
[2]) In der 6. und wahrscheinlich auch 8. Zeile. Die Textunterlage im Originale ist ungenau; es ist sehr die Frage, ob dort nicht weibliche Melodieendung (= Schlußligatur) gemeint ist, wie am Schlusse des Herzog Ernst-Tones (S. 353). Die beiden Viertel sind im Originale nicht ligiert, wie nach Böhme anzunehmen wäre!

Zäsurgruppe durch eine Pause zerrissen und in die Fortführungsgruppe eine längere Koloratur eingeflochten, welche wir als eine typisch „setzerische" nachweisen werden. Es ist uns aber in einem Satze von Thomas Stoltzer[1]) die „einstimmige" Gestalt der Zäsurgruppe überliefert:

(das Weitere wie bei Senfl) und so ist uns der „Tenor" auch in vielen kirchlichen Fassungen erhalten (zu „Ich danke dir, lieber Herre" u. a.). Die ältere Melodie des Entlaubet im Lochamer Liederbuche, welche mit der späteren zwar nur entfernte inhaltliche Verwandtschaft zeigt, bietet sogar ein Zeilenpaar (das zweite) völlig in ursprünglicher Spielmannsgestalt[2]):

So ist die Wechselrhythmik schon für die älteste Zeit des Gesellschaftsgesanges belegt; sie ist als etwas bereits (wie lange?) Bestehendes darin aufgenommen worden und ist für uns nicht früher erkennbar, weil es an einer verläßlich mensuralen Aufzeichnung mangelt.

Die wechselrhythmische Periode muß nicht immer durchgeführt sein; im Liede „Wach auf, wach auf, mit lauter Stimm" (Böhme, Nr. 101):

liegt auch rhythmischer Wechsel vor (2/𝅗𝅥. : $^3/_2$). Hier liegt der Fall aber nicht so, daß die Beibehaltung des Zäsurgruppenrhythmus in der Fortführungsgruppe die periodische Anlage zerstörte, sondern die Melodie ist — wie auch aus dem Rhythmus des Mittelteiles hervorgeht — im $^3/_2$-Rhythmus angelegt und die erste Gruppe bringt die wechselrhythmische Veränderung (während sie in der wechselrhythmischen Periode durch die Zäsurgruppe gebracht wird).

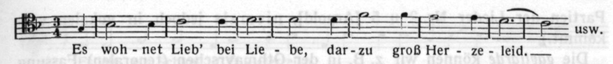
Fragen wir nun nach der einfachen Gestalt, welche dieser wechselrhythmischen zu Grunde liegt, so kann es nur die metrisch-taktische sein, der wir ja schon begegnet sind. (Kranzsingerweise bei Senfl und Triller u. a.) Ja, wir können das Nebeneinander der einfachen und wechselrhythmischen Gestalt auch an Lesarten ein und derselben Singweise beobachten. Böhme gibt unter Nr. 19 zwei Lesarten der Ballade: „Es wohnet Lieb bei Liebe". Die erste, kirchliche (parodierte) lautet dort (Böhme hat den weltlichen Text darunter gelegt):

Es woh - net Lieb' bei Lie - be, dar - zu groß Her - ze - leid.— usw.

Die andere fragmentarische Lesart steht im 6. Quodlibet bei Schmeltzel[3]) und lautet dort:

---

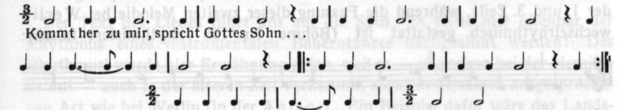
[1]) Forster I/Liliencron, *D. L.*, Nr. 59.
[2]) Locham/Arnold, Nr. 17.
[3]) Wolfgang Schmeltzel, „Guter seltsamer und kunstreicher Gesang sonderlich etliche künstliche Quodlibet . . . 1544, Staatsbibliothek Berlin.



Hier ist der taktische Rhythmus schon durch die *tripla* gegeben; selbst die Schlußligatur ist dem Takte untertan[1]).

Wir finden nun aber in der Überlieferung auch Rhythmen, die zwar nicht einfach im Sinne des metrischen Schemas, aber doch taktisch sind. Ich denke da vor allem an den $^3/_2$-Rhythmus, wie er uns z. B. im Liede „Innsbruck, ich muß dich lassen"[2]) entgegentritt, aber auch im jüngeren Volksliede erscheint: „O Tannenbaum . . ."; im jüngeren Volksliede ist er besonders beliebt. Dieser zweifüßige Rhythmus ist aber im Innsbruckliede nicht durchgeführt; sehen wir von der „setzerischen", Schlußkoloratur ganz ab: die dritte Liedzeile steht im $^2/_2$-Takte (der rhythmische Wechsel ist hier bloß einer zwischen zusammengesetzten Rhythmengruppen, nicht aber einer im einfachen Rhythmus; nehmen wir einfache Taktierung, so läßt sich diese [$^1/_2$] klaglos durchführen: Es waltet hier ein gemeinsamer „Grundrhythmus"; daher „Takt"-Wechsel. Es darf aber nicht $^4/_4$ taktiert werden, weil dadurch der Grundrhythmus, der eben ein „einfüßiger" ist, verdeckt würde; $^3/_2$ stände gegen $^4/_4$. (Näheres darüber im II. Teile.)

Denselben Taktwechsel zeigt die deutsche Lindenschmied-Singweise (parodiert bei Babst, II, Nr. 38; Böhme, Nr. 375); hier ist aber der Aufgesang einheitlich und der Taktwechsel erst gegen Schluß eingeführt[3]).



(Hinter dem scheinbar melismierten Schlusse verbirgt sich der alte Kehrreim „ja Schaden"; ich habe ihn oben durch entsprechende Bindung angedeutet.)

Eine andere, nicht selten auftretende Gewohnheit ist die Einführung des echten Tripletaktes am Anfange von Melodiezeilen (ohne Auftakt), die „gedehnt zweisilbig" angelegt sind, die sogenannte *gagliarde.* Dieser Rhythmus stammt aus dem gleichnamigen (nordfranzösischen) Instrumentaltanze und ist — wenigstens in bezug auf die deutsche Sprache — kein eigentlich sprachlicher. Nichtsdestoweniger ist auch er ein taktisch-metrischer: der Auftakt wird als 1. Taktteil in den 1. Takt einbezogen, wodurch dortselbst ein *daktylus* entsteht. (Daß dieser Rhythmus ein ursprünglich instrumentaler ist, geht auch daraus hervor, daß er im Lochamer Ldbe. (zweimal) in instrumentalen
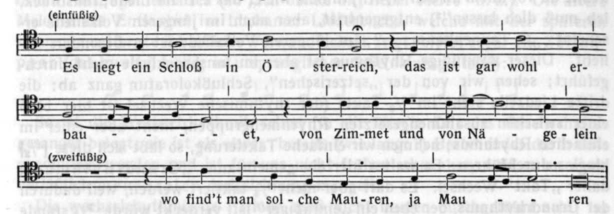
[1]) Liliencron (Hist. S. 15) und Böhme ist hier bei ihrer Übertragung derselbe Irrtum untergelaufen; sie übersahen, daß die Melodie noch über den Mensurwechsel hin Fortsetzung findet und setzten als Schlußton die penultima d.

[2]) Liliencron, D. L. Nr. 122; Böhme, Nr. 254.

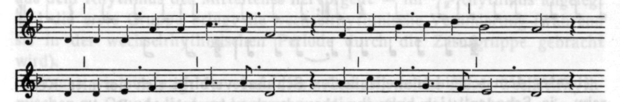
[3]) Nach dem Originale in der Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ausgabe von 1555.

Partien der Lieder Nr. 2 u. 5 [Arnold], niemals jedoch in vokalen vorkommt.)

Die *gagliarde* können wir z. B. in der Othmayrschen (tenoralen) Fassung des Liedes vom „Schloß in Österreich" beobachten (Forster 1540; Liliencron D. L. Nr. 38 Böhme Nr. 27). Um den bewußten Rhythmus gut hervortreten zu lassen, betone ich einfüßig — soweit die Singweise es zuläßt; die letzte Zeile hat einen Zweifußrhythmus, der ein verkürzter (scheinbar einfüßiger) ist: $\frac{4}{4}$ 𝅗𝅥 ♩ ♩ wurde zu $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ (echter Dreitakt):



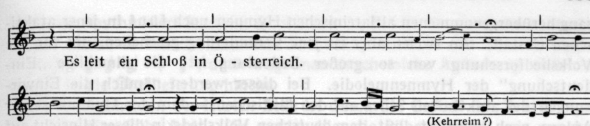
Ganz durchgeführt ist die *gagliarde* in der jüngeren vereinfachten Fassung dieser Melodie bei Werlin 1646 (geistlich); dort sind auch alle taktsprengenden Melismen ausgeschaltet (Böhme Nr. 27/2). Die niederländische Fassung der Mollweise (auch tenoral, wiewohl in der *tripla* stehend) zeigt sie in der 1. und 3. Zeile, während die Fassung dieser zweiten Melodie bei Werlin wechselrhythmisch gestaltet ist (Böhme Nr. 158 rhythmisiert falsch):



Einfach-metrisch „angelegt" ist die ebenfalls tenorale Fassung der Durweise bei Ott II, 1544 (Liliencron D. L. Nr. 39, Böhme Nr. 28), zu dem Texte: „Es liegt ein Haus im Oberland" (Herr von Falkenstein); sie trägt freilich an den Hauptkadenzen auch die tenoralen Verzierungen ihrer Schwesterfassung bei Othmayr. Es ist außerdem noch eine zweite ältere Durmelodie — der ersten entfernt verwandt — erhalten, u. zw. im Berliner dreistimmigen Liederbuche[1]) als Diskant, was sich stilistisch in der Landino-Klausel am Schlusse ausprägt. Diese Lesart hebt zwar geradrhythmisch an (die Mensur ist das *tempus imperfectum!)*, fällt aber sogleich in den ursprünglichen, „gedehnt zweisilbigen" Rhythmus (Anlage!), in welchem sie — bis auf die lange Schlußnote des Aufgesanges — die ganze 2. und 3. Zeile hindurch verharrt; die 4. Zeile beginnt mit einer Hemiole und läuft dann in eine längere Setzerkoloratur aus. Hier die Übertragung des Originales:

---

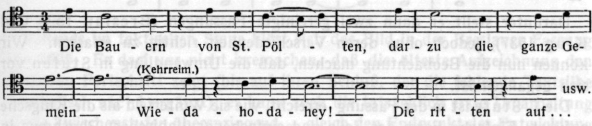
[1]) Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. 40098; Böhme, Nr. 158, dort der Anfang auf den Anlagerhythmus gebracht (ungerechtfertigt!).



(Der Kehrreim kann vermutet, aber nicht behauptet werden, nachdem kein weiterer Text vorhanden ist.)

Eine durchaus einfache, im jüngeren Sinne volksmäßige Fassung ist uns nicht erhalten.

Schließlich finde noch der synkopische Walzerrhythmus Betrachtung. Die Singweise, welche mich auf die Idee eines Vergleiches mit dem modernen Rhythmus brachte, steht bei Werlin. Ich gebe sie hier nach Böhme Nr. 296 gleich in der — übrigens von Böhme selbst im deutschen Liederhorte (zu Nr. 1536) angedeuteten Rhythmisierung:



(Man denke sich Walzerbegleitung dazu.)

Der Text des Liedes führt uns auf die Spur: Es sollte hier offenbar der Rhythmus eines instrumentalen Bauerntanzes nachgeahmt werden! Des Rhythmus' wurde hier Erwähnung getan, weil er — wie schon bei der Hemiole betont — auch in der älteren Zeit vorkommt, sogar in derselben ausgesprochenen Art wie bei Werlin (in der Anlage). Ein Beispiel dafür wäre das Landsknechtlied bei Böhme, Nr. 417 B, welches so zu rhythmisieren ist:

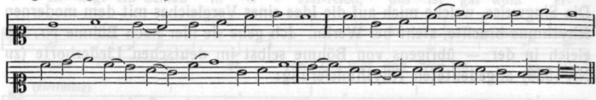
Wohl auf ihr Landsknecht al - - le, seid fröh - lich gu - ter Ding

(Hier ist der Walzerrhythmus unterbrochen.)

Nunmehr wollen wir uns einem für uns ganz besonders wichtigen Stilvorgange in der kirchlichen Überlieferung zuwenden, der Hymnenübertragung. Der Hymnus unterscheidet sich bekanntlich durch seinen gebundenen Text vom eigentlichen gregorianischen (Prosa-)Gesange, er ist auch in der Kirche nie so richtig heimisch geworden. Er hat sich zwar neben dem eigentlichen liturgischen Gesange behauptet, doch hat er in diesem Kampfe sein selbständiges Wesen teilweise aufgeben müssen; den gebundenen Text hat er zwar beibehalten, die taktische Anlage seiner Singweise aber ist vielfach durch, dem „concentus" entlehnte, Melismenbildung (Ligaturen) zerstört worden. So sehen wir auch von den sieben in den evangelischen Kirchenge-

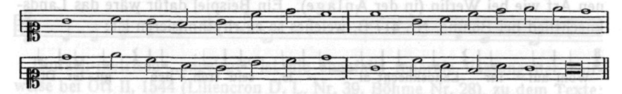
sang herübergenommenen altlateinischen Hymnen noch fünf in jener ataktischen Gestalt. An zweien aber ist jene Veränderung geschehen, die für die Volksliedforschung von so großer Bedeutung ist: die allmählige „Eindeutschung" der Hymnenmelodie. Bei dieser werden nämlich die Einwirkungen des ataktischen Stiles auf den taktischen — dem der Hymnus seiner Anlage nach angehört, mit dem deutschen Volksliede in dieser Hinsicht auf einem Boden stehend — wieder entfernt.

Schon Winterfeld hat diese Erscheinung besprochen; er führt auch die beiden Fälle (*Veni creator* und *Veni redemptor*) vor. Als „Urmelodie" des ersten gibt er (S. 22 unterm Striche) die Fassung bei *Lossius* an (hier unter Weglassung des Tempuszeichens):
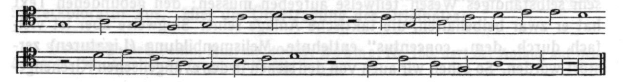


Darunter stellt er dann zwei gereinigte Fassungen (Breslau 1525 und Klug 1537), jedoch ohne deren Verschiedenheit richtig zu erfassen. Wir können nun die Beobachtung machen, daß die Umwandlung in Stufen vor sich gegangen ist.

Die 1. Stufe ist in der Fassung erreicht, wie sie Winterfeld als die Klugsche anführt: Einfache Form der Zeile und einfacher (syllabischer) Rhythmus in derselben (über die Unebenheit in der letzten Zeile weiter unten). Die Zeile ist durch lange Noten eingerahmt; die Zeilen sind untereinander noch in keinerlei zu messendes Verhältnis gesetzt und es herrscht überhaupt Scheinmensur (𝅜 = lang, ◇ = kurz, nichts weiter: an Wechselrhythmik ist wohl nicht zu denken):



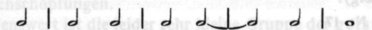
Nun entspricht aber die Wiedergabe W.s nicht dem Originale von 1543, das ich eingesehen habe (Stadtbibliothek Leipzig, *Oktav* 27b); möglich, daß die spätere Ausgabe eine Änderung vorgenommen hat. Wie dem auch sei, die Gestaltung bei Winterfeld ist in soundso viel anderen hymnischen Melodien belegt (vgl. S. 362) und kann daher grundsätzlich als 1. Stufe festgestellt werden, auch wenn sie in der Ausgabe von 1537 tatsächlich nicht bei dieser Melodie vorkommt.

Die 2. Stufe, welche in der Fassung von 1543 erreicht ist, bringt den ersten Ansatz zu einem Maße, indem sie Pausen einführt:

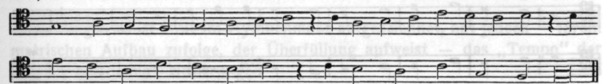


Ebenso rhythmisiert fand ich die Melodie in Babsts Gesangbuche, Ausgabe 1555. Es ist da schon etwas wie Wechselrhythmik in den Zäsuren (halbe Werte): |♩ ♩ 𝅗𝅥 𝄽 ♩|; doch trägt man durch solche Auffassung vielleicht zu viel in die Überlieferung hinein.

Die Unebenheit in der letzten Zeile ist durch die Gestalt des Textes gegeben, dem eine Silbe fehlt. (Es werden hier die Silben gezählt, wie aus den vielen falschen Betonungen hervorgeht, z. B.: Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist, die ganz meistersingerlich anmuten.) Da ist es nun gerade ein Beweis für das erstarkende Formgefühl in volksliedmäßiger Beziehung, wenn in den Klugschen und der Babstschen Fassung die fehlende Textsilbe m u s i k a l i s c h e r g ä n z t ist. Nach W.s Wiedergabe der älteren Klugschen Fassung geschah dies sogar auf rein metrisch-taktische Art und Weise; aber auch die andere Gestaltung bei Klug 1547 und bei Babst läßt taktische Auffassung zu, indem man sie s y n k o p i s c h deutet:
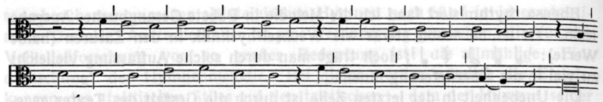


Vollends im taktischen Sinne klärt sich das Bild in der Breslauer Fassung von 1525. Es darf uns nicht irremachen, daß die älteste Aufzeichnung den weitesten Fortschritt zeigt (bis auf ihren Schluß, der die fehlende Textsilbe musikalisch n i c h t ergänzt); es kann auch die tatsächlich erste Umarbeitung — die Zwischenstufen überspringend — gleich den Endpunkt der Entwicklung erreicht haben. Und daß diese Umarbeitung eine gründlichere war als alle andern, zeigt auch der Umstand, daß sogar die Melodie verändert wurde. So steht die älteste Aufzeichnung genetisch an jüngster Stelle (nach Winterfeld):
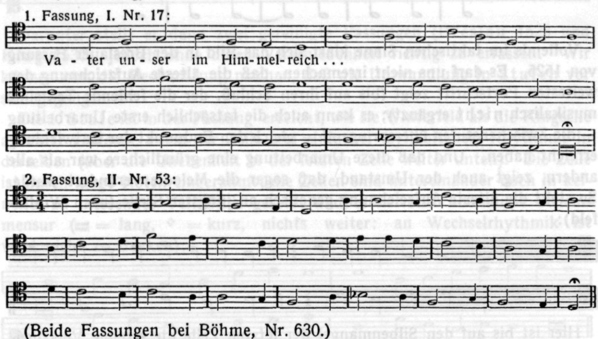


Hier ist bis auf den Silbenmangel der letzten Zeile die strenge Volksliedform durchgeführt — wenn wir von der gedehnten Eingangsnote absehen.

Der letzte Schritt — von einer neuen Stufe kann allerdings nicht gesprochen werden — wird gemacht, indem auch der Auftakt der ersten Zeile gekürzt und so rhythmisch den Auftakten der anderen Zeilen angeglichen wird. Dies ist allerdings an den Übertragungen nicht mehr zu finden, wohl aber an verschiedenen N e u s c h ö p f u n g e n i m h y m n i s c h e n S t i l e. Dies ist eine überaus wichtige Gruppe der kirchlichen Überlieferung; es ist der „Gemeindegesang", der um alle Kirchenbesucher sein einendes Band schlang und der darum nach Einfachheit und volksliedmäßigem Rhythmus streben mußte, wenn er diese auch vielfach noch nicht erreichte (a l l m ä h l i c h e Wendung zum Volksmäßigen!). Eine solche Neuschöpfung im „hymnischen Stile" ist das bekannte Kinderlied Luthers „Vom Himmel hoch", das wir im Schulsatze Forsters kennenlernten. In seiner einstimmigen Gestalt lautet es nun (nach Babst, 1555, Nr. 4):



wobei wir schon unser gewohntes Liedschema anwenden können (vgl. S. 349). Wir haben demnach eine Entwicklung bis zur völligen Übereinstimmung mit den formal-rhythmischen Gesetzen der jüngeren Volksliedweise vor uns.

Die Vorführung eines besonderen Falles, dessen große Bedeutung für unsere Forschung uns im II. Teile klar werden wird, schließe die Betrachtung der Hymnenübertragung ab. Wir haben im Bapstschen Gesangbuche zwei Lesarten einer Liedweise (zu verschiedenen Texten), deren eine die Melodie in der hymnischen Gestalt der 1. Übertragungsstufe zeigt, während die zweite in der *tripla* rhythmisiert ist, also in einem ganz besonders scharf taktischen Maße (tanzmäßig):



(Beide Fassungen bei Böhme, Nr. 630.)

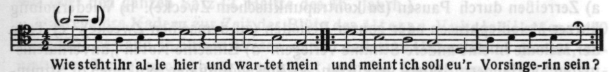
Außer den „Hymnen" hat die neue Kirche bekanntlich noch Lieder „frommer Christen, so vor unser Zeit gewesen sind" übernommen, deutsche und lateinische, sowie ein gemischtsprachiges. An diesen ist die Besonderheit, daß sie fast sämtliche taktisch-metrische Melodiegestaltung aufweisen. Ein Teil steht in der tripla und hat schon dadurch taktische („tanzmäßige") Gestaltung; hierher zählt das bekannte gemischtsprachige „*in dulci jubilo*", welches eine echte alte Volksliedweise mit sich führt. Ein anderer Teil steht im Tempus und ist zumeist taktisch, z. B. „*dies est laetitiae*" („der Tag der ist so freudenreich"), „In Gottes Namen fahren wir", „Christ ist erstanden", aber zuweilen auch freirhythmisch, wie „Nun bitten wir den heiligen Geist". Fr. Ludwig hat darauf hingewiesen[1]), daß die beiden letzten ihren Melodiestoff aus der Sequenz geschöpft haben und hat damit den alten Irrtum von der

[1]) Im Handbuche der Musikgeschichte von Guido Adler, S. 141.

Volksliednatur dieser und ähnlicher deutscher geistlicher Gesänge beseitigt; freilich hat „Christ ist erstanden" — bis auf das angehängte Kyrie — volksliedmäßige Gestaltung („Lied im Volkstone") und das ist für uns hier das Wichtige.

An diese „Vorbilder" schließen sich die Neuschöpfungen der Überlieferungszeit an. Das berühmte Luthersche „Mitten wir im Leben sind" ist eine solche im Sinne des „Christ ist erstanden" (Sequenz *Media vita*; s. Böhme, Nr. 648). Die Entscheidung, ob eine Singweise neu geschaffen oder übernommen wurde, ist oft mangels eindeutiger Angabe oder alter Überlieferung nicht zu fällen. So auch bei einer Reihe von Singweisen, die der ersten (tanzrhythmischen) Gruppe verwandt sind und die vielfach in der *prolatio minor* ϵ aufgezeichnet sind, wie z. B. „Nun lob mein Seel", „All Ehr und Lob". Für uns spielt das auch keine Rolle; das Wesentliche ist uns das entschiedene Vorherrschen des taktischen Prinzipes in der Gruppe der alten „halbkirchlichen" Gesänge und deren Nachschöpfungen.

Sehr beachtenswert ist die leider sehr kleine Gruppe der geistlichen Singtänze (Ringeltänze, Abendreihen), deren einige sogar im Babstschen Gesangbuche Aufnahme gefunden haben, die aber halb kirchliche, halb gesellschaftliche Bestimmung gehabt haben mögen. In dieser Gruppe tritt natürlich das Volksliedmäßige ganz in den Vordergrund. Ein „Abendreihen" aus Babst (II, Nr. 37) sei hier vorgeführt (bei Böhme, Nr. 283, dort der Anfang gedehnt?!):



Die Singweise ist zwar im Hymnenmaße aufgezeichnet, hat jedoch — ihrem metrischen Aufbau zufolge, der Überfüllung aufweist — das „Tempo" der „gesellschaftlichen" Notierungen

Um das Notenbild der Analyse zu bewahren, andererseits aber dem Tempo Rechnung zu tragen, habe ich $^4/_2$-Takt durchgeführt. Näheres darüber im II. Teile (S. 381).

Sehr wertvoll für die Liedforschung ist der Umstand, daß in der kirchlichen Überlieferung uns oft Singweisen erhalten sind — durch Tonangabe oder Verwandtschaft mit weltlichen Bruchstücken erkennbar —, die wir zum weltlichen Texte nicht oder fragmentarisch überliefert haben, z. B. „Es wohnet Lieb' bei Liebe", s. S. 356 f., Lindenschmiedton, s. S. 357, oder Böhme, Nr. 20 u. v. a. Die einstimmige Melodie wurde in der Gesellschaft wenig einer Aufzeichnung würdig befunden, schon gar nicht, wenn sie kunstmäßiger Züge entbehrte, also volksmäßig (im jüngeren Sinne) war; das „Einfache" war eben gleichbedeutend mit dem „Ordinären" und erst die neue Kirche begann da Wandel zu schaffen. So gibt es auch nahezu keine Überlieferung von Sing-

weisen zu weltlichen — eigens als solche bezeichneten — Tanzlied-Texten[1]); auch die Kranzsingerweise ist einstimmig nur im Kirchengesange überliefert! So ist die kirchliche Überlieferung für die musikalische Erforschung des einstimmigen Kunst- wie Volksliedes von noch größerer Bedeutung wie die gesellschaftliche.

Wir haben nun das mannigfaltige Bild der (wahrhaft) einstimmigen Überlieferung an uns vorüberziehen lassen und deren hauptsächlichste Merkmale festgestellt. Wir bemerkten aber dabei auch Stilmerkmale, welche dem wahrhaft einstimmigen Gesange fremd waren; bei der Besprechung dieser treten wir in die dritte Stufe der Überlieferung: das mehrstimmige deutsche (Kunst-)Lied. Die hier neu hinzutretenden Stilmerkmale sind den Fachkomponisten („Setzern") zuzuschreiben; es ist ja selbstverständlich, daß der gebräuchliche Kunstsatz auf die *cantus firmi* abfärbte (ist heute bei Bearbeitung von Volksliedweisen genau so — Chromatik!). Und daß die Setzer an den vorgefundenen Melodien änderten, beweisen die abweichenden Lesarten; gerade unsere Kranzsingerweise aber zeigt uns, daß diese Veränderung nicht immer bloß Nebendinge betraf, sondern daß sie auch willkürlich formalrhythmische und inhaltliche Grenzen sprengte (Koloratur).

Über die Tätigkeit der Setzer sagt Böhme auf S. L der Einleitung: „Deshalb scheuten sie sich nicht, nach kontrapunktischen Regeln und damaligem Geschmack kleine Änderungen an den vorgefundenen Melodien vorzunehmen." Seine anschließende Aufzählung dieser Änderungen gebe ich kurz im Auszuge: a) Zerreißen durch Pausen (zu kontrapunktischem Zwecke). b) Wiederholung kurzer Melodiephrasen oder ganzer Perioden (zu demselben Zwecke). c) Teile der Melodie in eine andere Stimme verlegen. d) Einzelne Noten „unverhältnismäßig" verlängern, andere verkürzen. e) Anwendung der Synkope (zu Stimmführungszwecken). f) Anbringung von Melismen (bei Kadenzen). g) Umgestaltung von Taktarten [sollte heißen „Rhythmen"]. h) Zuweilen Änderung von Tonschritten.

Ausgehend von der Erkenntnis des stark linearen (melodischen) Strebens in der alten Polyphonie und anknüpfend an Böhmes Unterscheidung in „kontrapunktische Regeln" und „damaligen Geschmack", müssen wir da neben Veränderungen satztechnischer Art auch solche melodischer Art unterscheiden (diese sind aber trotzdem „setzerisch", d. h. sie entstammen der Polyphonie). Zu den satztechnischen gehört zunächst a. Trennt die Pause bloß abgeschlossene Teile der Melodie (Sätze, auch selbständige Zeilen), dann ist die Veränderung lediglich eine äußerliche und der Veränderung gleichzustellen, die unter b und c erwähnt ist; anders ist es, wenn die Pause einen geschlossenen Melodiebogen zerreißt (Entlaubet). Bei d ist die Betonung auf das Beiwort „unverhältnismäßig" zu legen, damit die wechselrhythmischen und sonstigen einstimmigen Gestaltungen nicht verkannt werden. Auch bei e ist Verwechslung mit der Wechselrhythmik zu vermeiden; ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥

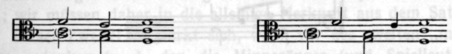
[1]) J. Wolf hat im 1. Hefte des Archivs, Jahrg. VII, aus der „Bicht" des Daniel van Soest, welche „gesellschaftlich" genannt werden kann, zwei Tanzlieder veröffentlicht (die übrigens streng taktisch-metrisch sind!).

z. B. ist aus dieser allein schon erklärt. Es kann aber natürlich im einzelnen Falle auch Satzsynkopenbildung vorliegen (allgemeine Haltung der Singweise! Ist diese wechselrhythmisch oder rein tenoral?); jedenfalls kommt die Wechselrhythmik aber der Satzsynkopenbildung entgegen, wie einstimmige und mehrstimmige Überlieferung ja vielfach auf demselben Boden stehen. Bei h handelt es sich zunächst darum, ob konstituierende oder bloß tote Intervalle geändert sind; beide Arten der Veränderung können sowohl in einstimmiger wie mehrstimmiger Überlieferung vorkommen, in dieser wieder zu Gruppe 1 oder 2 gehören. Satztechnische Entstehung liegt zumeist in der Kadenz vor. Die Kadenz ist aber auch die Hauptansatzstelle für das Melisma (f), wie überhaupt für alles verändernde Geschehen, sowohl in horizontaler, als auch in vertikaler Beziehung; wir müssen sie daher einer näheren Betrachtung unterziehen. Wir schlagen dabei wieder den Weg ein, daß wir zuerst die „äußeren" Bedingungen, denen die Melodie ausgesetzt ist, festzustellen trachten, also die vertikale (Satz-)Kadenz vor der horizontalen (melodischen) besprechen.

In der Satzkadenz drängt sich das vertikale Empfinden frühzeitig in den Vordergrund. Zu einer Zeit, wo der übrige Satz noch in den linearen Gängen kirchentonalen Zusammenklanges verharrte, sehen wir die Kadenz bereits den Gesetzen moderner Harmonik folgen und das nicht nur in „Dur" — wie wir nunmehr sagen müssen — sondern auch in „Moll". Die Erhöhung des Subsemitoniums in den Molltonarten verbreitet sich dann von der Kadenz aus über den ganzen Satz (2. Hälfte des 16. Jahrh.).

Die reguläre Kadenz zur Zeit der Blüte des älteren Vokalstiles (ca. 1450 bis 1550) bestand in ihrem Wesen darin, daß eine Unterstimme (*cantus*, zumeist im Tenor) nach abwärts schreitet und eine Oberstimme (*discantus*, zumeist im „Diskant") in Synkopen die Fortschreitung „Grundton — Leiteton — Grundton" dazu macht:

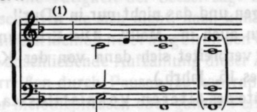
Dies ist der stets bleibende Kern der Kadenz. Diese Kadenzformel entstammt dem fauxbourdon und entstand, indem man die einfache f. b.-Kadenz synkopierte (verzierter f. b.):

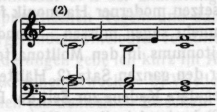


Hier haben wir die Grundgestalt der dreistimmigen Kunstkadenz, wie sie noch im ersten Beginne unserer Überlieferung im Gebrauche war (Locham); sie erscheint dort vielfach ausgeziert und kompliziert (Landino, Vorhaltbildungen), ohne daß sich ihr Wesen geändert hätte. Etwas Neues aber trat hinzu, als man ein Fundament einführte; dies geschah zuerst so, daß der *Contra*, welcher das Fundament (V) brachte, dann im Oktavsprunge (über den Tenor hinweg) in die Quinte der Tonart sprang. Hier zeigt sich noch die alte Anschauung wirksam, daß der Tenor die tiefste Stimme sei, und daß am Anfange und Schlusse die normale Stimmenordnung herrschen müsse

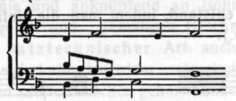
(lineares Denken!). Wir finden diese Kadenz mit „falschem" Fundamente ebenfalls in der Lochamer Handschrift; sie ist noch dreistimmig. Der Kern der Kadenz ist derselbe geblieben.

Indem man dann eine richtige Baßstimme einführte (V—I) und zugleich den Satz der Regel nach vierstimmig machte, kam man zur gebräuchlichen Kadenzformel des 16. Jahrh. (s. unten Beispiel 1). Was für eine Einleitung nun diese Formel erhält und welche Auszierung oder Umkehrung sie erlebt (Sekundvorhalt!), ihr Kern ist derselbe: *cantus* und *discantus*, jene beiden ursprünglichen Stimmen, die auch für uns als „Wege" des *cantus firmus* allein in Betracht kommen. Die *cantus*-Klausel kommt dabei häufiger zur Anwendung, weil ja der *cantus firmus* zumeist im Tenor liegt; doch spielt die Stimmlage keine entscheidende Rolle: Ist die Formel umgekehrt (Sekundvorhalt), dann kann auch ein Tenor *discantus*-Gang haben (Entlaubet, zweite Abgesangzeile). Auch bei der späteren vierstimmigen fundamentlosen Kadenzformel (z. B. im Innsbruck-Liede Isaaks[1]), bei der die neu hinzutretende Stimme (normal in Tenorlage) den hier zum erstenmal auftretenden Schritt von der Sept der Dominante in die Terz der Tonika macht, hat sich der Kern — der *cantus* liegt hier als „Tenor" alter Art zu tiefst — nicht geändert.





Sehen wir uns nun die Kadenzen unserer Beispiele auf ihre Rhythmik hin an, so finden wir Ausnahmen von der oben festgestellten Regel; die Unregelmäßigkeit besteht in der Vermeidung von Synkopen. Ein Beispiel für den geraden Rhythmus ist die erste (Haupt-)Kadenz des Forsterschen Schulsatzes über „Vom Himmel hoch" (Beilage IV), wo die regelmäßige Kadenz so lauten müßte (bloß die drei Unterstimmen):
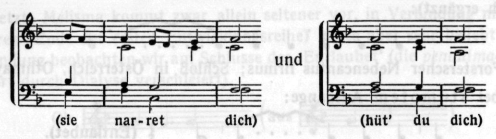


Daß der cantus firmus aber aufwärts über den Leiteton zur Tonika schreitet und so die Synkope einfach unmöglich macht — da er sie ja selbst bringen müßte —, ist ein Ausnahmefall, der uns den Einfluß eines streng festgehaltenen *cantus firmus* auf den Satz zeigt. In den anderen Kadenzen dieses Liedes herrscht die Regel. Im Trillerschen Satze (Beil. VI) steht eine nicht synkopierte (Schluß) einer synkopierten (Mitte) Kadenz gegenüber. (Diese ist allerdings hier dem Takte eingeordnet; vgl. den Senflschen Satz zu derselben Melodie.)

[1]) Liliencron, D. L. Nr. 122.

Für die Regel bei geradem Rhythmus gilt nun der Satz: „Gerät eine Singweise in die *discantus*-Klausel, so nimmt sie den Synkopengang an, auch wenn sie ihn früher nicht hatte; gerät sie in die *cantus*-Klausel, dann steht sie auf der *penultima* stille (s. das Beispiel oben), auch wenn dies nicht in ihrer Absicht lag."

Für diesen Fall haben wir in der Kadenz der zweiten Zeile des Forsterschen Nebencantus firmus ein Beispiel; der ursprüngliche Gang hat – nach der Fassung bei Klug 1535 (s. Böhme, Nr. 271 A) so gelautet, der *cantus firmus* aber hat zwecks Erreichung der *penultima*-Länge — der Diskant hat hier den *cantus*-Gang — die zweite und dritte Viertel zu Achteln verkürzt (♩ ♩ ♩ in ♩ ♫ 𝅗𝅥).

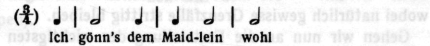
Beim u n g e r a d e n Rhythmus nun fällt die erste Möglichkeit der Veränderung weg, nachdem dort gar keine Synkope zustande kommt (3/4 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥.). Etwas anderes ist es mit der *cantus*-Klausel; hier tritt jene Umstellung im Rhythmus ein, die man *lombarda* nennt: ♩ 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥 ♩. Eine merkwürdige Gegenüberstellung des lombardischen und des einfachen Rhythmus' in d e m s e l b e n Liede bemerken wir in einem bei Liliencron *D. L.* Nr. 97 angeführten Satze aus der Sammlung Berg und Newber (etwa 1542):



Vermieden ist die *Lombarda* auch in dem B a u e r n l i e d e (Beil. III), dort schon durch den echten Tripelrhythmus.

Für die Regel bei ungeradem Rhythmus gilt: „Gerät eine Singweise in die *cantus*-Klausel, so nimmt sie den lombardischen Rhythmus an, auch wenn sie früher einfachen hatte (bei *discantus*-Gang keine Veränderung)."

Nun stellten wir aber jenen „verkehrten" Rhythmus, die *lombarda*, auch in der einstimmigen Überlieferung fest (s. Wechselrhythmik, Fortführungsgruppe); wir müssen daher in die alleinige Herkunft aus dem Satze Zweifel setzen. Dieser Zweifel verstärkt sich, wenn wir des zweiten „modus" der Trouvers gedenken (▪ ▪), den die Minnesänger (und Spielleute) in den deutschen Gesang herübernahmen, sehr zum Schaden ihrer Kunst, denn einer so entschieden die Qualität berücksichtigenden Poesie wie der deutschen, widerspricht eine so willkürliche Umstellung der Quantität (Hebigkeitsprinzip!) Man versuche, so zu deklamieren:



Forster II, Nr. 76; Böhme, Nr. 200, letzte Zeile). Welch häßliche, undeutsche Aussprache! (Vgl. auch oben „sie narret . . .".)

Mit Rücksicht auf die Möglichkeit wahrhaft einstimmiger Herkunft aus dem zweiten *modus* möchte ich das Verhältnis so darstellen: die mehrstimmige Kadenz hat sich mit Rücksicht auf die melodische Klausel des zweiten *modus* entwickelt, und zwar drüben bei den Nordfranzosen und Niederländern; dann, als sie einmal feststand, hat sie ihrerseits wieder die Melodie beeinflußt.

Die Kadenzsynkopierung kann auch über die eigentliche Kadenz hinaus rückläufig in den Satz hineindringen. Ein solcher Fall liegt in der 2. Abgesangzeile des Entlaubet (Beil. II) vor; es entsteht dadurch allerdings keine „unverhältnismäßige" Verschiebung, denn es ist Ähnlichkeit mit der Spielmannsrhythmik vorhanden: 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 · 𝅗𝅥 ♩ | 𝅝. Gerade diese rhythmische Zusammenstellung aber kommt meines Wissens in wahrhaft einstimmigen Aufzeichnungen niemals vor; auch ist die Satzsynkopierung zu typisch.

Betrachten wir nunmehr die melodische Kadenz. In den beiden Klauseln des *discantus* und *cantus* haben wir gleich auch die zwei Grundtypen der melodischen Kadenz kennengelernt, von denen wieder die des *cantus* die reguläre ist (Tenor!). Die normale Ansatzstelle des Kadenzmelismas liegt nun knapp vor der eigentlichen Kadenz, auf der vorletzten Hebung einerseits, auf der *penultima* (letzten Senkung) andererseits, das ist bei vollem oder klingendem Ausgange (bei diesem ist die fehlende Textsenkung musikalisch ergänzt):

♩ | ♩ ♩ · ♩ ♩ | ♩ . . . . . . ♩ · ♩

(Forsterscher Nebencantus firmus; Schloß in Österreich, Othmayr)

und bei stumpfem Ausgange:

♩ | ♩ ♩ · ♩ . . . . . . ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 (Entlaubet).

Diese Art des Kadenzmelismas ist also zwischen Hebung und Senkung „eingeschoben" („Einschiebsel"); es hat zwei Ansatzpunkte.

Ich möchte hier auf R. Lachs[1]) Untersuchungen über das Melisma verweisen; sie näher zu beleuchten und mit unserem Stoffe in Verbindung zu bringen, dazu mangelt hier der Raum. Wichtig aber ist für uns die Kenntnis der Typen, welche das oben besprochene Kadenzmelisma in unserer Überlieferung aufweist. Dabei gilt es wohl zu unterscheiden zwischen den „setzerischen" Melismen, die wir ja hier besprechen wollen und dem wahrhaft einstimmigen, meinetwegen „spielmannsmäßigen". Wir werden auf diese später auch einen Blick werfen, zunächst uns aber mit den Typen der „setzerischen" beschäftigen, weil diese leichter zu bestimmen sind. Hier können wieder nur die hervorstechendsten Fälle besprochen werden; die Melismenforschung läßt sich aber so weit fortsetzen, daß man schließlich zu einer Art „Wörterbuch" kommt — die nicht „setzerischen" sind dann „spielmannsmäßige", wobei natürlich gewisse Grenzfälle strittig bleiben.

Gehen wir nun an die Feststellung der wichtigsten Typen, zunächst bei *cantus*-Gang. Der eine Ansatz ist die *penultima*, welche den oberen Leiteton

[1]) „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie."

innehat, die andere Ansatznote kann verschiedene Lage haben und so ergeben sich mehrere Grundlagen für die Auszierung. Die wichtigste derselben ist ; von ihr aus führen zunächst zwei Wege zu einer ersten Stufe der Auszierung:

1. und 2. .

In diesen beiden Gestalten, die aber noch keine typischen Setzermelismen enthalten, sehen wir schon die Forderung der *penultima*-Länge erfüllt. Durch weitere Auszierung der ersten Gestalt entstand dann ein in der Überlieferung sehr beliebtes Melisma:

(2. Stufe der Auszierung).

Wir haben es z. B. im ersten Satzbeispiele (Beil. II) in der ersten Abgesangzeile, jedoch mit gedehntem Ansatztone; ebenso am Schlusse des Othmayrschen Schloß-Tenors.

Eine zweite Entwicklungsreihe ist

Das letzte Melisma kommt zwar allein seltener vor, in Verbindung mit dem früheren (Ende der ersten Entwicklungsreihe) ist es aber sehr beliebt; diese Verbindung beobachten wir am Schlusse des ‚Entlaubet' (die *penultima*-Länge ist dort durch Dialyse verschleiert).

Ob (aus)

setzerisch genannt werden kann, ist die Frage; ebensogut ist es einstimmig, wie sein häufiges Vorkommen im evangelischen Choralgesange beweist.

Die Haupttypen sind damit eigentlich erledigt. Es sei aber noch eine Entwicklungsreihe der Vollständigkeit halber angeführt (die Grundlage ist zugleich „erste Stufe"):

.

Diese Gestalt hat im Forsterschen Nebencantus firmus (2. Zeile) die volksmäßige ersetzt (s. S. 367)[1].

Die *discantus*-Klausel bietet dieser Art Kadenzmelisma (vor der Klausel) wenig Möglichkeit; da ist zunächst die immer und immer wieder auftretende Diskantformel:

oder entstanden aus

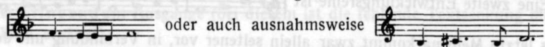
(rückläufige Synkopen).

[1]) Die Melismen der ältesten Zeit (Locham) kommen für uns wenig in Betracht, denn sie haben in dem Kerne der Überlieferung wenig Fortwirkung und Locham enthält, wie auch die jüngeren Handschriften des 15. Jahrhunderts, sehr wenig Volksliedgut; sie wurden daher hier übergangen.
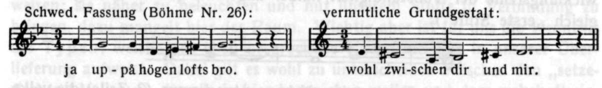
Wir beobachten sie, abgesehen von ihrem häufigen Vorkommen in nicht melodieführender Stimme, im Forsterschen Nebencantus firmus, allerdings in melismatischer Verbindung mit der letztgenannten Gestalt unter den *cantus*-Wendungen.

Eine andere Möglichkeit, wo die erste Note der Klausel (die Tonika) von unten her eingeführt wird, lernten wir kennen, als wir die regelmäßige Kadenz der ersten Zeile des Forsterschen Haupt-*cantus firmus* konstruierten. Diese Wendung ist nicht selten; ein Beispiel wäre bei Liliencron D. L. Nr. 8b, 1. Abgesangszeile. Die Einführung von unten kann auch durch andere Intervalle geschehen, selbst durch die Oktave.

Wir kommen nun zu den Melismen, welche die eigentliche Klausel selbst verzieren. Die oben erwähnte Dialyse der *penultima* bei *cantus*-Klausel kann keine Verzierung genannt werden; die *cantus*-Klausel bietet einer solchen überhaupt keinen Raum. Dies tut hingegen die breiter angelegte *discantus*-Klausel und da tritt uns zunächst eine ältere, aus dem 14. Jahrhunderte stammende Verzierung entgegen: die *Landino*-Kadenz. Eine solche beschließt die Berliner Lesart des Schloß-Liedes. Ihr Kennzeichen ist, daß sie als *penultima* die Unterterz der Tonika bringt:



wie in dem Liede „Elselein, liebstes Elselein" aus dem Berliner Liederbuche. An diesem Liede können wir so recht studieren, wie die verschiedenen „Kadenzen" Modesache sind und wie auch die Volksliedüberlieferung diese Moden mitmacht: die jüngere Lesart dieser Singweise hat die im 16. Jahrhunderte „moderne" *discantus*-Klausel, und zwar in ihrer Grundgestalt. Den ursprünglichen Gang der Volksliedweise dürfte die Berliner Fassung bewahrt haben, wenn sie ihn auch verziert und umrhythmisiert; in Anlehnung an die junge schwedische Fassung (zum Königskindertexte) können wir ihn wie folgt ansetzen:



Diese aus der Regel fallende Schlußwendung begegnete uns im geraden Rhythmus im Forsterschen Hauptcantus firmus!

Im Kerne der Überlieferung erscheint die *discantus*-Klausel selbst in der Regel unmelismiert. Es kommt aber auch schon die jüngere Verzierung vor, die dann in der römischen und altklassischen Schule eine Hauptrolle spielt: So bewahrt die Formel die Maße der synkopierten *discantus*-Klausel. Nicht synkopiert sehen wir sie am Schlusse unseres Trillerschen Satzes (Beil. VI); häufiger als im geraden, tritt sie im ungeraden Rhythmus auf (*tripla*). Diese Gestalt ist ein Gegenstück zur ersten *cantus*-Klausel zweiter Stufe (S. 369).

Wieder eine andere Art des Kadenzmelismas ist das „Anhängsel"; es hat nur einen Ansatzpunkt, nämlich die *ultima*, und kann daher so benannt werden. Ein Anhängsel kleinster Ausdehnung ist die bekannte Schlußligatur; eine andere größere gleicht in den Tonschritten jenem Herabgleiten im Tetrachorde, das wir als meisterlich bezeichneten, doch hat es als Anhängsel nur einen Ansatzpunkt. Es braucht auch nicht das Tetrachord zu sein, welches den Melodiegang bestimmt; das Melisma kann auch andere Schritte, Ausdehnung und Richtung wählen, so z. B. eines aus dem „langen Ton" Heinrich Marners (nach Kurt Mey, „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst", S. 169), mit welchem wir Ott/Eitner, Nr. 92, „Takt" 28/29, vergleichen:



Wie verhalten sich nun die verschiedenen Melismenbildungen zu Form und Rhythmus?

In formaler Beziehung können wir da zwei Gruppen unterscheiden: 1. „formerhaltende" und 2. „formerweiternde". Wächst das Melisma über ein gewisses Maß hinaus, dann wird es notwendig zu einem formerweiternden; andererseits kann auch das kleinste und an und für sich die Form bewahrende Melisma durch Dehnung zu einem formerweiternden werden (siehe Forsters Nebencantus firmus, erste Zeile, wo ursprünglich zwei Viertel gestanden haben). Wir können daher „möglich formerhaltende" oder „nicht notwendig formerweiternde" von „unmöglich formerhaltenden" oder „notwendig formerweiternden" unterscheiden (gilt für setzerische wie spielmannsmäßige Melismenbildungen).

Die *cantus*-Melismen erster Stufe sind alle an und für sich formerhaltend und auch von dem ersten der zweiten Stufe gilt das; doch ist dieses in der Praxis zumeist formerweiternd angewendet. „Möglich formerhaltend" ist auch das erste *discantus*-Melisma (vor der Klausel). Dieses erweitert in der oben angesetzten Gestalt die Form nur scheinbar und ist in Wirklichkeit — mehr oder minder ausgeprägt — synkopisch zu fassen (hier wird bloß der Rhythmus verschoben). Ganz deutlich ist dies in dem taktischen Satze Trillers zu sehen (Beil. VI, Diskant, 2. Zeile). Auch die Unterterzverzierung und die jüngere Verzierung der Klausel selbst sind an und für sich formerhaltend. Notwendig formerweiternd sind jedoch alle Zusammensetzungen.

Was den Rhythmus anlangt, gehören alle Melismen mit komplizierter Grundform (*cantus*-Klausel im ungeraden, *discantus*-Klausel im geraden Rhythmus) und alle formerweiternden von vorneherein zu den auch rhythmisch „komplizierten". Dabei kommt es jedoch sehr darauf an, welchen Standpunkt der Betrachtung wir einnehmen, ob wir von Volks-, Spielmanns- oder etwa hymnischem Gesange ausgehen. Die wechselrhythmischen Melodien haben von vorneherein eine komplizierte Rhythmik — welche schließlich auch die Form „dehnt", wenn schon nicht gerade „sprengt" —; hier ist
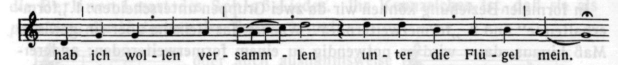
der „normale“ Rhythmus ein anderer als beim (einfachen) Volksgesange. Dies zu veranschaulichen, sei abschließend noch ein Beispiel aus dem wahrhaft einstimmigen (Spielmanns-)Gesange vorgeführt.

In der zweiten Hälfte des Maximilianliedes (s. S. 354) hatte die Singweise einen Schnörkel, der die Form erweiterte:

mit Pfei-fen und mit Trum - - men, Lands-knecht sein sie ge-nannt.
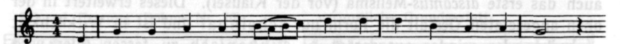
Die **wechselrhythmische** Gestaltung wäre aber die:

und tatsächlich ist sie uns auch in der kirchlichen Parodie des Liedes vom „Grafen von Rom“ erhalten, dessen letzte zwei Zeilen so lauten (Böhme, Nr. 7, mit dem Originaltexte)



Wiewohl diese Aufzeichnung erst aus dem Jahre 1609 (M. **Prätorius**, *Musae Sioniae VII*) stammt, ist sie doch durchaus altertümlich (hat sogar die Schlußligatur). Das zweite Melodiestück des Maximilianliedes ist ohne Zweifel dem älteren weltlichen Liede vom „Grafen von Rom“ entlehnt und bloß formerweiternd melismiert.

Fragen wir uns aber nach der **einfachen** (im jüngeren Sinne) volksliedmäßigen Gestalt, so kann — vorausgesetzt, daß hinter der Spielmannsmelodie in **diesem** Falle überhaupt eine einfache Urform steht — diese etwa so gelautet haben:
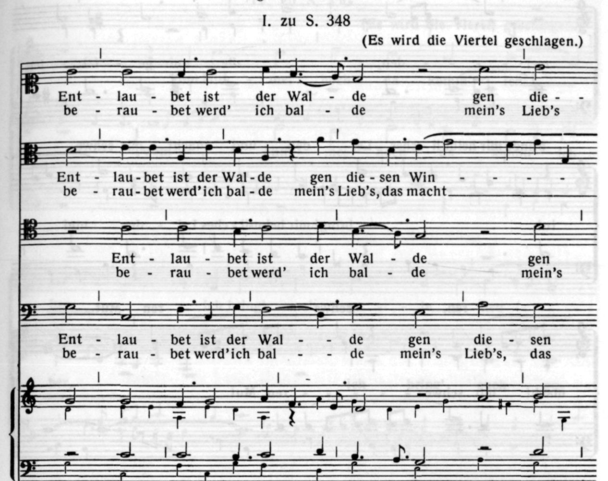


(Die Verzierung ahmt die „Pfeifen“ nach: volksmäßige Melismierung.)

Wir haben nun die drei formal-rhythmischen **Hauptstufen** der Überlieferung herausgeschält: die **metrisch-taktische**, die **wechselrhythmische** und die eigentlich **kunstmäßige** (in der Regel „setzerische“). In der ersten fügt sich die Singweise ganz dem **Schema**, in der zweiten unterwirft sie es einer „verhältnismäßigen“ Dehnung, während sie es in der dritten „unverhältnismäßig“ dehnt (erweitert). Die erste Stufe können wir unbedenklich als volksliedmäßige auch im älteren Sinne, die dritte als kunstliedmäßig bezeichnen. Bei der zweiten halten wir mit unserem Urteile vorläufig noch zurück; sicher ist aber eines, daß die einfache Gestaltung die ursprüngliche ist, aus der sich die wechselnde erst entwickelt hat. Der II. Teil wird auch über jene zweite Stufe Klarheit bringen.

Beilagen zum I. Teile
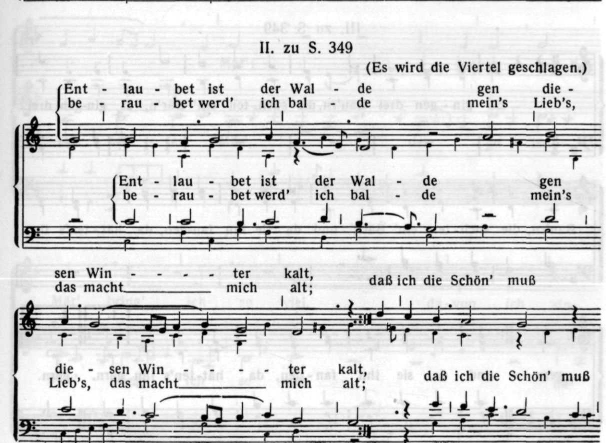
I. zu S. 348

(Es wird die Viertel geschlagen.)



II. zu S. 349

(Es wird die Viertel geschlagen.)



mei - - - - den, die mir ge fal - len tut,

mei - - - - den, die mir ge - fal - len
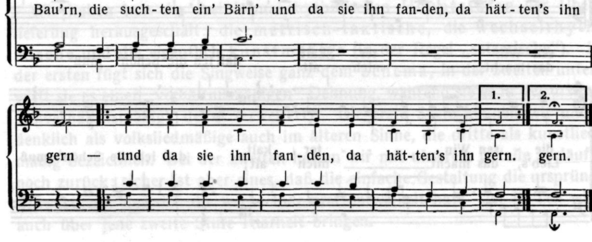
bringt mir heim-li - ches Lei - den und macht mir schwe -

tut, bringt mir heim-li - ches Lei - den und
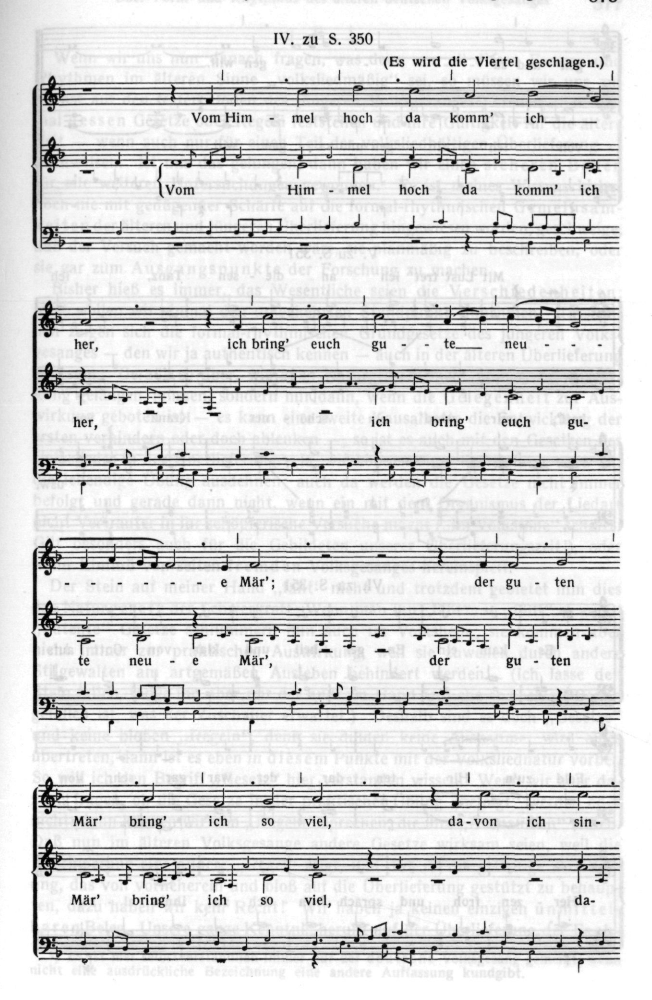
- - - - ren, schwe - - - - - ren Mut.
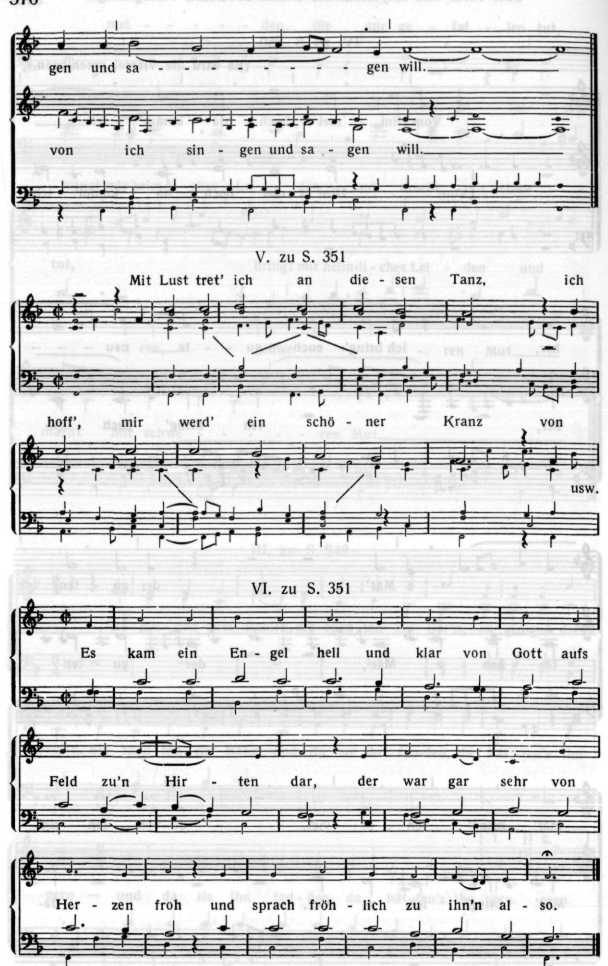
macht mir schwe - - - - - ren Mut.

III. zu S. 349



IV. zu S. 350


(Es wird die Viertel geschlagen.)
Vom Him - mel hoch da komm' ich
Vom Him - mel hoch da komm' ich
her, ich bring' euch gu - te neu - - -
her, ich bring' euch gu-
- - - e Mär'; der gu - ten
te neu - e Mär', der gu - ten
Mär' bring' ich so viel, da-von ich sin-
Mär' bring' ich so viel, da-


gen und sa - - - - - - gen will.
von ich sin - gen und sa - gen will.
V. zu S. 351
Mit Lust tret' ich an die - sen Tanz, ich
hoff', mir werd' ein schö - ner Kranz von
usw.
VI. zu S. 351
Es kam ein En - gel hell und klar von Gott aufs
Feld zu'n Hir - ten dar, der war gar sehr von
Her - zen froh und sprach fröh - lich zu ihn'n al - so.

II

Wenn wir uns nun danach fragen, was denn von all diesen Formen und Rhythmen im älteren Sinne „volksliedmäßig“ sei, so müssen wir uns zunächst auf den festen Boden des jüngeren Volksgesanges[1]) stellen, d. h. einmal dessen Gesetze oder Regeln feststellen und ihre Gültigkeit für die ältere Zeit — wenn auch nur für einen Teil der volksliedhältigen Überlieferung — nachweisen. Ist uns das gelungen, dann haben wir einen sicheren Boden für alle weiteren Untersuchungen gewonnen. Es ist meines Wissens bisher noch nie mit genügender Schärfe auf die formal-rhythmischen Gemeinsamkeiten der älteren und jüngeren Überlieferung hingewiesen worden, geschweige, daß der Versuch gemacht worden wäre, sie planmäßig zu beschreiben, oder sie gar zum Ausgangspunkte der Forschung zu machen.

Bisher hieß es immer, das Wesentliche seien die Verschiedenheiten; jetzt wollen wir einmal den umgekehrten Standpunkt einnehmen. Tatsächlich zeigen sich die formal-rhythmischen Grundgesetze des jüngeren Volksgesanges — den wir ja authentisch kennen — auch in der älteren Überlieferung wirksam. Gerade so aber, wie auch Naturgesetze nicht immer zur Auswirkung gelangen müssen, sondern nur dann, wenn die Gelegenheit zur Auswirkung geboten ist — es kann eine zweite Kausalkette die Entwicklung der ersten verhindern oder doch ablenken —, so ist es auch mit den Gesetzen des Volksliedes in der Überlieferung. Ja, wir können diese Feststellung auch auf die lebendige Übung ausdehnen; auch da werden die Gesetze nicht immer befolgt und gerade dann nicht, wenn ein mit dem Organismus der Liedart nicht Vertrauter in ihr schöpferische Versuche macht („im Volkstone“ schafft: Gilt besonders auch für die Gebildeten unserer Überlieferungszeit!), oder wenn Einfluß von seiten fremden Volksgesanges hereinspielt.

Der Stein auf meiner Hand „fällt“ nicht und trotzdem gebietet ihm dies das Naturgesetz der Schwerkraft: Wenn man ihn „läßt“, so „fällt“ er auch! „Latente“ Gesetze schlummern nun auch im Volksliede; sie kommen aber nicht immer zur praktischen Auswirkung, weil sie zuweilen durch andere Stilgewalten am artgemäßen Ausleben behindert werden. (Ich lasse den Stein fallen, fange ihn aber mit der anderen Hand auf, ehe er noch zu Boden gefallen ist, was der Zuschauer erwartet.) Deshalb sind es doch „Gesetze“ und keine bloßen „Regeln“, denn sie dulden keine Ausnahme: wird eines übertreten, dann ist es eben in diesem Punkte mit der Volksliednatur vorbei. So will ich den Begriff „Gesetz“ hier verstanden wissen. Wenn wir aber danach fragen ob die Gesetze in der praktischen Übung „befolgt“ werden oder nicht, dann können wir von „Regeln“ sprechen, die ihre „Ausnahmen“ haben. Daß nun im älteren Volksgesange andere Gesetze wirksam seien, weil die Überlieferung eine andere „Regel“ zeigt, und dies ist die geläufige Anschauung, das von vorneherein und bloß auf die Überlieferung gestützt zu behaupten, dazu haben wir kein Recht! Wir haben ja keinen einzigen unmittelbaren Beleg. Unsere ganze Kenntnis beruht auf der Überlieferung der Fach-

[1]) Es ist hier selbstverständlich immer nur der deutsche Volksgesang gemeint, wenn nicht eine ausdrückliche Bezeichnung eine andere Auffassung kundgibt.

musiker, weltlicher wie geistlicher, gesellschaftlicher wie kirchlicher. Diese Tatsache ist bislang nicht in das richtige Licht gerückt worden!

Wir wollen uns jetzt nicht um die „praktischen Auswirkungen“ (die „Regeln“), sondern um die Gesetze selbst kümmern, die dem Volksliede als solchem innewohnen. Die Methode ist dabei folgende: Zuerst den „festen Boden“ der Gemeinsamkeiten abstecken, dann mit Berücksichtigung der musikalischen, sowie vor allem der allgemeinen kulturellen Verhältnisse der Zeit (Wesen der „Bildung“) untersuchen, wie es mit der Volksmäßigkeit der nicht auf diesem Boden stehenden Überlieferung bestellt ist.

Die Gesetze des jüngeren Volksliedes können wir unmittelbar aus den Regeln der praktischen Übung oder Überlieferung ableiten, denn uns steht neben dem lebendigen Zeugnis auch eine verläßliche Aufzeichnung zur Verfügung. Bei der Feststellung der Grundgesetze werden wir uns die Beispiele gleich aus der älteren Überlieferung holen, um das Verfahren abzukürzen und die Gemeinsamkeiten noch schärfer hervortreten zu lassen. Dabei werden wir wieder unsere Gliederung beobachten: Groß- und Kleinform, Groß- und Kleinrhythmus.

Für die jüngere Volksliedweise nun ist es das oberste Gesetz, daß sie im engsten Anschlusse an die Maße der Dichtung gestaltet ist. Dichtung und Tonkunst bilden hier jene Einheit, in der beide Künste gleichberechtigt zur vollkommensten Harmonie vereinigt und denselben Gestaltungsgesetzen, nämlich denen des Tanzes (im weitesten Sinne) untertan sind (vgl. das „Kunstwerk der Zukunft“ R. Wagners). Daher konnten wir auch die praktische Regel aufstellen, daß zu einem Texte, der volksliedmäßige Gestaltung ausschließt, auch keine Volksliedweise zu erwarten sei. (Bei kleinen Abweichungen, die den Rahmen nicht versehren, kann dies trotzdem der Fall sein, z. B. wenn kunstmäßige Binnenreimbildung vorliegt: da kann die Melodie den Text bezwingen, den kunstmäßigen Text der ihr untergelegt ward; dasselbe gilt für silbenzählende Rhythmen). Dieses Gesetz ist aber nur die Bestätigung der Gemeinsamkeit der Künste in der Gestaltung. Welche Gesetze können wir aber für diese Gemeinsamkeit selbst feststellen?

Da scheint mir das wichtigste das kleinformale des Aufbaues aus und mit der Zweitaktgruppe zu sein (einfacher Takt-Versfuß). Die Zweitaktgruppe ist der kleinste und einzige Baustein im echten Volksliede (in Text und Weise). Dieser tritt selbständig nur in Kehrreimbildungen auf; geht er Verbindung ein, dann geschieht der Aufbau wieder nur mittels der Zahl 2, und zwar nunmehr — Kehrreime ausgenommen, welche additiv hinzutreten — multiplikativ („quadratisch“). Eine Gestaltung von sechs Takten ist im echten Volksliede stets $2 \times 2 + 2$ (Zeile + Kehrreim oder kehrreimartiger Melodiebildung) und niemals $3 + 3$ (Ausnahme von der Regel der praktischen Übung = Übertretung des Gesetzes) den „quadratischen“ Aufbau als Gesetz festzustellen geht nicht an, weil dann die additiven Kehrreimbildungen „Ausnahmen vom Gesetze“ oder gar unvolksliedmäßig wären.

In großformaler Beziehung ein Gesetz festzustellen, scheint mir schwerer zu sein. Die oberste Grenze der großformalen Ausdehnung ist zumeist der

Achtzeiler (höchstens Neunzeiler); der Stollenbau ist in der Regel zweizeilig, doch weiß ich nicht, ob man dem dreizeiligen die Wesensechtheit absprechen darf. Mir scheint gerade diese Stollenbaufrage weniger wichtig zu sein; viel mehr als die großformalen fallen die kleinformalen Merkmale ins Gewicht. Da ist es eben das Gesetz der Zweitaktgruppe, das in seine Rechte tritt und aus diesem abgeleitet das Gesetz der Vierhebigkeit der Zeile. Zur Darstellung dieses Gesetzes wollen wir uns einiger Beispiele bedienen, welche wir durchwegs in einfacher Taktierung ausschreiben (metrische Schreibung) und welche wir alle auf dasselbe Grundmaß der Viertel für die Textsilbe bringen, ohne Rücksicht auf das „Tempo". (Den gedehnten Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ stellen wir auch einfach dar.)

Der Formrahmen kann verschiedenartig „gefüllt" sein; im Kranzsingerliede haben wir vollständige Rahmenfüllung:

♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩

Mit Lust tritt ich an die - sen Tanz, ich hoff' mir werd' ein schö - ner Kranz

Der erste Ausfall entsteht dadurch, daß die eine Zeile im dritten Fuße keine Senkung hat, wodurch der klingende Schluß entsteht: (Böhme Nr. 289, aus Schmeltzel):

♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 | ♩

Der Wind der weht, der Hahn der kräht, der Fuchs lauft in dem Krau - te

(vgl. auch den Schloß-Text, dessen ältere Weisen, aber keine ganz, entsprechen).

Dieser „klingende" Schluß wird von den Sprachmetrikern nicht genügend gewürdigt; vielfach schreibt man da einen gewöhnlichen Versfuß hin („zweisilbig stumpf"), wobei ein Fuß ohne Hebung bleibt, also |– ᵥ | ᵥ|, anstatt daß man einen Spondäus hinsetzte: |–|– ᵥ| (die Senkung gehört schon zur nächsten Zeile). Dadurch aber wird eine Dreihebigkeit der Textzeile erzielt, deren bloßer Schein durch den musikalischen Teil des Volksliedes bewiesen wird: dieser stellt die Vierhebigkeit durch den klingenden Schluß her (übrigens tut er das durch Pausen, auch wenn tatsächlich ausnahmsweise ein stumpfer Ausgang gesungen wird!). Der zweisilbig stumpfe Ausgang ist nun gerade im einfach erhaltenen älteren Volksliede äußerst selten; daß er im jüngeren häufiger auftritt, ist wohl fremdvolklichem Einflusse zuzuschreiben (vgl. die Vorliebe des keltischen, slawischen, italienischen . . . Volksgesanges für zweisilbig stumpfe Schlüsse; daher auch z. B. im Wiener Volksgesange!). Die Regel des praktischen Übung ist auch heute noch der klingende Ausgang und wir haben daher in ihm das Gesetz zu suchen.

Wenn nun Sprachmetriker, die sich um den musikalischen Teil des Volksliedes gewöhnlich nicht kümmern, die Ausnahme zur Regel machen, so ist dies verständlich; es kommt aber auch in der musikwissenschaftlichen Forschung vor. So gibt H. Rietsch[1]) die formalrhythmische Grundgestalt des „Entlaubet" folgendermaßen an:

[1]) Die deutsche Liedweise, Abschnitt 48.

4/4 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽

(in Abschnitt 49 in gedehnter Ausprägung:

[3/4] 6/4 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝄽 𝄽 ♩ | 𝅗𝅥 usw.)

Die Entschuldigung, daß Rietsch nicht auf die Volksliedweise, sondern auf die Liedweise im allgemeinen hinauswollte, hält nicht Stich: die „einfache" Gestalt ist zugleich die „volksliedmäßige"! Doch gehört diese Frage schon in das Gebiet der Rhythmik.

Beim klingenden Ausgange kann, wie wir dies in der zweiten Zeile der Berliner Schloßmelodie beobachten, die fehlende Textsenkung musikalisch ergänzt sein; Melismierung, solange sie sich dem metrisch-taktischen Schema fügt, ändert an der klingenden Natur des Ausganges nichts, für welche der Text entscheidend ist.

(Selten tritt auch der Fall ein, daß beide Zeilen klingenden Schluß haben.)

Der nächste Ausfall betrifft einen ganzen Versfuß. Konnte schon bei klingendem Ausgange durch falsche Ansetzung der einfachen Gestalt der Schein einer Dreihebigkeit entstehen, so ist dieser Schein vollends dann vorhanden, wenn man „einsilbig stumpfen" Ausgang mißversteht, z. B. „gen diesen Winter kalt". Hier sind wirklich nur drei Hebungen durch Silben ausgedrückt, während man früher noch die letzte Senkung in den vierten Fuß hinüberziehen und die dortige Hebung stellvertreten lassen konnte. Die Volksliedweise belehrt uns aber eines besseren: Sie ergänzt den scheinbaren Dreiheber durch eine Pause oder tonisch zum Vierheber:

♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 | 𝄽

(s. unten das Bettelmönchlied, ferner „in dulci jubilo").

Durch weiteren Ausfall kommen wir schließlich zum scheinbaren Zweiheber, der sich aber im gemeinsamen Liedschema ebenfalls als unvollständiger Vierheber entpuppt; z. B.

♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩
Der Mei - e, der Mei - e

(Bapst II, Nr. 35, ein schöner Abendreien, Böhme Nr. 280).

oder gar wie im Bettelmönchliede bei Forster II (Böhme, Nr. 459)

♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 | 𝄽 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 | 𝄽
Und da ich saß in mei - ner Zell' und schrieb

Das ist metrisch nicht: ᵕ – ᵕ –, sondern: ᵕ – – – [–].

Der Kehrreim tritt additiv zur Rumpfgestalt hinzu, z. B. im Liede „Ich weiß mir . ." (Liliencron, D. L. Nr. 97; der Sopran führt dort die Melodie sogleich weiter, wodurch der Kehrreim seine formelle Begrenzung erfährt; daher die pausenlose Fassung bei Böhme, Nr. 200 gerechtfertigt):

♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ‖ ♩ ♩ | ♩ ‖
Ich weiß mir ein Maid-lein hübsch und fein, hüt' du dich!

Das Gegenteil vom „Ausfall" ist die „Überfüllung". Diese können wir am besten an den „epischen" Dichtungen studieren, wie z. B. an dem (jüngeren) Hildebrandsliede, wo die Zahl der Senkungen überhaupt frei ist (Erbgut der Stabreimdichtung). Das metrische Schema ist dasselbe wie das des „Entlaubet". Das 5. Gesätz füllt nun die erste Zeile folgendermaßen:

Da er zum Ro-sengar-ten aus - reit

Die epischen Gesänge gestatten eine gewisse Freiheit im Vortrage, weit mehr als die lyrischen Lieder, weil der epische Vortrag nicht skandierend abteilt, sondern größere Glieder zusammenfaßt. Diese Freiheit des Vortrages aber berührt nicht die metrisch-taktische Anlage, d. h. sie darf sie nicht unkenntlich machen, will der Vortrag nicht ins „Maß"lose ausschweifen; daher muß auch die Anlage in der Schreibung zum Ausdrucke kommen. Dabei soll aber nicht die einen straff taktischen Vortrag nahelegende, gedehnte (𝅗𝅥 ♩)[1], sondern die den Vortrag freistellende, normal metrische (♩ ♩) Rhythmisierung angewendet werden.

Auch im lyrisch straffen Volksliede kommt Unterteilung vor:

Wie steht ihr al-le hie und war - tet mein und meint ich soll eur' Vor-sin-ge-rin sein
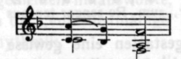
Daß hier „Überfüllung" und nicht „Ausfall" vorliegt, beweist zunächst die unverkennbare Einzeiligkeit der vermeintlichen „Sätze" (die zweite Zeile sogar auch ohne musikalische Zäsur) und ferner die normal gefüllte andere Fassung der Singweise (Böhme, Nr. 283), welche das Schema des Kranzsingerliedes zeigt (vollständige Füllung).

Die allgemeine Beschaffenheit der Rhythmik ist uns somit auch bekannt geworden: Sie ist eine metrisch-einfache.

Von Wichtigkeit in großrhythmischer Beziehung ist die Verteilung der Schwerpunkte. Diese liegen im jüngeren und diesem gleichgestalteten älteren Volksliede in der Regel auf der ersten und dritten Hebung der Zeile[2]) (es gibt „schwere" und „leichte" Takte). Liegt somit der zweite Schwerpunkt nur bei stumpfem Ausgange auf der *ultima*, so ist die Kadenzregel des älteren Vokalstiles schon an und für sich in der Mehrzahl der Fälle unvolksliedmäßig, weil sie ja den Schwerpunkt zumeist auf die vierte Hebung verlegt. Dies darf uns nicht wundernehmen, wo doch die Kunstkadenz — mag sie auch in ihren Wurzeln der Volksmusik, allerdings einer fremden, entstammen (*F. Bourdon*) — unter dem Einflusse von Stilgewalten zur Ausbildung kam, denen jene Schwerpunktverteilung des deutschen Volksliedes fremd war. Das ist in erster Linie der mehrstimmige lateinische Prosagesang der Kirche, anderseits aber auch der lateinische und französische metrische Gesang, der eben mit Sprachen arbeitete, die nicht einmal das deutsche Hebigkeitsprinzip kennen. Bei Übertragung dieser Kunstkadenz auf den Gesang in

[1]) Wie bei Böhme, altd. Ldb., S. LXVIII.
[2]) Damit steht die Riemannsche Auftakttheorie allerdings im Widerspruche.

deutscher Sprache mußte dieser Gewalt angetan werden. Bei vollem Ausgange erscheint wenigstens noch die Wortbetonung an und für sich gewahrt (Betonung einer Hebung); bei klingendem Schlusse aber wird selbst diese vergewaltigt, indem die (stellvertretende) Senkung die Hauptbetonung erhält. Der jüngere Volksgesang hilft sich da einfach mit parallelen Gängen die, auch wenn ein Fundament hinzutritt, die Betonung freistellen:

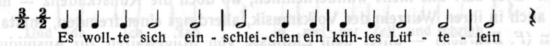


Diese kann auf die *ultima* oder auf die *penultima* (= letzte Hebung) gesetzt werden, je nachdem, was für ein Ausgang vorliegt. Deshalb hat sich ja der Volksgesang jenen durchsichtigen, in bezug auf die Betonung an und für sich unentschiedenen Satz geschaffen, um die melodische Betonung unter allen Umständen richtig durchführen zu können.

Der Wechseltakt gehört im jüngeren Volksliede zu den Ausnahmen („Vortrag" nicht mit „Anlage" verwechseln!); wir hätten daher keine Veranlassung, seiner bei der Feststellung der Gesetze besondere Erwähnung zu tun. Wird hier trotzdem eine gründliche Untersuchung seines Wesens angestellt, so geschieht dies, weil er von der Forschung (z. B. Böhme) auf eine Stufe mit der Wechselrhythmik gestellt wurde, woraus man einen Beweis für deren Volksmäßigkeit zu konstruieren versucht hat. (Hier wird auf einmal die „Gemeinsamkeit" in den Vordergrund gerückt!)
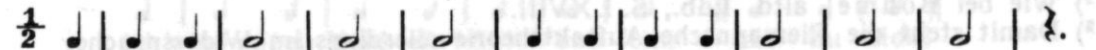
Wir müssen zunächst den einmaligen „Taktwechsel" zwischen abgeschlossenen Stücken eines Liedes, also etwa von Satz zu Satz, Stollen zu Stollen oder gar Zeile zu Zeile (wenn etwa der Kehrreim eine andere Taktart ergreift) — der Wechsel zwischen Vor- und Nachtanz gehört überhaupt nicht hierher, denn da stehen einander schon zwei vollständige Liedweisen gegenüber — von dem „Wechseltakte" unterscheiden, der mehrmalig und im Melodiegliede selbst, von Takt zu Takt stattfindet.

Dieser „Wechseltakt" nun ist etwas ganz anderes als der „Wechselrhythmus"; Takt und Rhythmus decken einander nicht. Nehmen wir ein Beispiel für den Wechseltakt in einer jüngeren Volksliedaufzeichnung, die wir zum Vergleichszwecke auf das Maß der Analyse bringen. Sie steht im Zupfgeigenhansl (Wandervogelliederbuch, kl. Ausgabe, S. 37):



(Im Originale anders eingeteilt; darüber weiter unten.)

Warum hier trotz dem Wechseltakte kein Wechsel des Rhythmus fühlbar wird, liegt einfach darin, daß sich ein Grundrhythmus durch die ganze Melodie zieht; diesen erkennen wir, wenn wir das Melodiestück im einfachen Takte ausschreiben:



Ist ein solcher Grundrhythmus vorhanden, dann kann schließlich eine jede mit der Sprachbetonung überhaupt vereinbare musikalische Betonung durchgeführt werden, ohne daß das rhythmische Grundmaß dadurch Schaden litte. So steht im Zupfgeigenhansl die Einteilung:

3/2 ♩ ♩ ♩ | 2/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 3/2 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ | 2/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 3/2 𝅗𝅥 𝄽

schließlich könnte man gleich $^5/_2$ durchführen. Ideell richtig ist freilich nur die Einteilung, die das metrische Grundschema erkennen läßt, und dies ist die unsrige: die Zäsurtakte sind normal, während die anderen gedehnt sind; oder in der praktischen Wirkung, in der die Anlage $^3/_2$ ist: die Zäsurtakte sind gekürzt.

Bei unregelmäßigen Bildungen muß immer vom Grundschema ausgegangen werden, will man sich nicht in willkürliche Deuteleien verirren. Einen etwas anderen Fall des Wechseltaktes, als der frühere war, bietet das niederländische Wilhelmuslied; hier ist der Zäsurtakt auf die Hälfte verkürzt. So läßt sich ein noch kleinerer Grundrhythmus durchführen (für die Silbe):

1/4 ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♪ ♪ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ 𝄽 | 𝄽 (oder tonisch ausgefüllt)

Auch hier sind verschiedene Einteilungen mit der Sprachbetonung vereinbar, z. B. eine durchgehende 2/4-Einteilung. H. J. Moser, der findet, daß die Singweise „stets mißverstanden werde", will sogar folgendermaßen eingeteilt wissen[1]):

3/2 ♩ ♩ ♩ ♫ ♫ | ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♫ ♩ | ♩

Das metrische Schema ist hier unkenntlich; die erste Hauptbetonung geht in einem riesenhaften Auftakte unter. Wozu die Künstelei, wo doch der Fall so sonnenklar ist, wenn wir uns das metrische Schema vergegenwärtigen? Dieses lautet:

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝄽

Der Zäsurtakt ist einfach zu einem $^2/_4$-Takt verkürzt, alles andere bleibt; auch $^2/_4$ durchzuführen wäre demnach falsch, weil es die Verkürzung und somit die Grundlage nicht ausdrückte.

Der Unterschied zur Wechselrhythmik ist nun zunächst der, daß die Melodien mit Wechselrhythmik keinen einheitlichen Grundrhythmus haben. Versuchen wir doch, die rhythmische Reihe:

𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥

in einen solchen zu bringen! Die ersten zwei Gruppen fügen sich zwar:

2/2 𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

mit der zweiten und dritten geht es aber schon nicht mehr: $^3/_2$ wechselt mit $^2/_{𝅗𝅥.}$ (vgl. S. 335). Es liegt demnach nur eine Ähnlichkeit mit dem Wechseltakte vor,

[1]) Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen, Zeitschr. f. Musikwissenschaft, I. Jahrgang, S. 233.

wenn auch die Fortführungsgruppe wieder geraden Kleinrhythmus hat; dieser Fall ist aber äußerst selten (z. B. Böhme, Nr. 368), und selbst dann ist noch der Unterschied, daß hier die Zäsurgruppe vergrößert ist, wodurch sie hervorgehoben und in ihrer Wirkung zu einem selbständigen Ganzen gemacht wird, welches sich nicht so in den Grundrhythmus fügt, wie eine verkürzte, also nebensächlich behandelte Zäsurgruppe.

Den Höhepunkt des Mißverständnisses aber bildet der Vergleich der Rhythmik des „Prinz Eugen" mit der alten Wechselrhythmik; es ist ganz unverständlich, wie man dieses straff rhythmisierte Marschlied (das eben nur Wechseltakt aufweist) mit dem freien wechselrhythmischen Gesange vergleichen kann, wie dies Böhme zur Stützung seiner Ansicht tut (S. LXIII).

Wir ersehen aus dieser Gegenüberstellung, daß die „Gemeinsamkeit" eine recht oberflächlich gesehene, nämlich gar nicht vorhandene ist. Hingegen kommt in der älteren Überlieferung zuweilen etwas wie der jüngere Wechseltakt vor, z. B. im Innsbrucklie de (s. S. 357), wo die zweite und dritte Zeile rhythmisch so aussehen:

$\frac{3}{2}$ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 ♩ | $\frac{2}{2}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝄽

doch ist hier ein ziemlich selbständiger Teil der Melodie (die dritte Stollenzeile) im Takte herausgehoben. Näher dem jüngeren Wechseltakte steht das „Kommt her zu mir...", das wir auf S. 357 vorführten; hier kehrt der Anlagetakt noch in der Zeile wieder. Der umgekehrte Fall, daß nämlich der $^2/_2$-Takt vorangeht, liegt in der geistlichen Fassung des auf S. 356 erwähnten „Wach auf.." vor (Böhme, Nr. 101 *c*):

𝅗𝅥 | $\frac{2}{2}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝄽 ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥‿♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Hier ist dadurch, daß — dank vollem Textschlusse — der Viertelrhythmus noch in die zweite Gruppe hineingetragen wird, der grundrhythmische Anschluß ein besonders enger.

Wenn auch in diesen Fällen — besonders im letzten —, das Verhältnis an und für sich ein dem jüngeren entsprechendes war, so ist doch die Zusammenstellung eine andere, und es gibt auch da keinen brauchbaren gemeinsamen Boden — schon deshalb, weil der Wechseltakt selbst schon im jüngeren Volksgesange Ausnahme ist. Es liegt daher der Schluß nahe, daß beide Erscheinungen „ungesetzlich" im Sinne des echten deutschen Volksliedes sind. Auch hier ist wieder fremdvolklicher („exotischer") Einfluß im Spiele; man denke nur an die Taktwechselfreude und anderseits die Vorliebe für freirhythmische Bildungen der slawischen (bes. balkanländischen) Singübung. Wir sehen die Berechtigung, die Wechselrhythmik dem älteren — unbeeinflußten — Volksgesange zuzusprechen, immer mehr zusammenschrumpfen!

In kleinrhythmischer Beziehung konnten wir auch gelegentlich Gemeinsamkeit feststellen; diese war immer dort vorhanden, wo der musikalische Rhythmus streng dem metrischen folgte, wobei zunächst an Singweisen ohne Verzierungen gedacht ist. Bei geradem Rhythmus wäre dabei ein Verstoß

gegen das Metrum gar nicht denkbar gewesen, außer infolge setzerischer Synkopierung; bei ungeradem (gedehnt zweisilbigem) jedoch machten wir die Erfahrung recht häufiger, ja regelmäßiger Verkehrung des normalen Rhythmus' in den Kadenzen. Diese *lombarda,* über die wir auf S. 367 gehandelt haben, erscheint im jüngeren Volksgesange nicht; sie ist eben eine Modeerscheinung des volkstümlichen Gesellschaftsgesanges, welche wieder aus nichtdeutscher Musikpflege stammt.

Wenn wir nun hinter dieser Ablehnung der *lombarda* durch den jüngeren deutschen Volksgesang ein Gesetz suchen, dann kann es dahin lauten, daß die Betonte (= Hebung) auch die Lange sein muß (wir betrachten den gedehnten Zweisilber 𝅗𝅥 ♪). Der gemeinsame Boden für dieses Gesetz ist allerdings ein kleiner, doch ist die *lombarda* da und dort vermieden und gerade in einstimmiger Überlieferung (z. B. „in dulci jubilo“), auch ausnahmsweise in gesetzter („Hüt' du dich“, s. S. 367). Sogar Böhme lehnt sie für den Volksgesang ab (S. LXVI).

Synkopen kennt der jüngere deutsche Volksgesang in der Regel nicht (wohl aber sind sie ein Kennzeichen vieler nichtdeutscher Volksmusiken, so auch der keltischen, z. B. in der „letzten Rose“ zweite Zeile:

𝄽 ♩. ♬ | ♪ ♩ ♪ ♩. ♬ | 𝅗𝅥

und bilden schließlich das Hauptmerkmal der *Jazzband*-Rhythmik, die ja auch aus dem Westen kommt); doch treffen wir im jüngeren Volksgesange eine dieser Synkopierung ähnliche Erscheinung an, hervorgerufen durch „zweisilbig stumpfen“ Ausgang in Zäsurgruppen:

| ♩ ♩ 𝄽 ♩ | oder | 𝅗𝅥 ♩ 𝄽 𝄽 ♩ | oder gar | ♩ ♩ 𝄽 𝄽 𝄽 ♩ |,

wie in der Erkschen Aufzeichnung (und Wiener Fassung) der Singweise zum „Schloß in Österreich“ Erk-Böhme, Deutscher Liederhort I, Nr. 61 b). Es ist diese Erscheinung aber doch Ausnahme und ist besonders selten in der älteren Überlieferung.

Die den Kleinrhythmus belebenden Verzierungen sind im jüngeren Volksgesange in der Regel bescheiden; sie fügen sich in die Form und rufen bloße Dialyse bei Beobachtung des metrischen Schemas hervor. Bei einmaliger Dialyse innerhalb des Versfußes nun müssen wir zwischen älterer und jüngerer Überlieferung einen tiefgreifenden Unterschied feststellen — wir betrachten die Stelle, an der die Melismierung regulär ansetzt, die Kadenzstelle — und der ist, daß die ältere Überlieferung grundsätzlich die Hebung, die jüngere hingegen die Senkung dialysiert. Während also die jüngere die Senkung in ihrer Betonung schwächt, mindert die ältere die Betonung der Hebung und handelt so dem Hebigkeitsprinzipe zuwider. Wir können die Gründe einer solchen vollständigen Abkehr von diesem in der älteren (bes. der kirchlichen) Überlieferung wieder in der Fremdheit der kunstmusikalischen Übung suchen. Einerseits ist es die harmonische Kadenzregel, welche den synkopischen Widerstand im *cantus* verlangt und daher die Senkung (= *penultima*) nicht

dialysieren läßt, anderseits aber überhaupt eine ebensolche romanische Gewohnheit wie die *lombarda*, die, aus fremder Sprache stammend, dem deutschen Gesange aufgesetzt worden ist. Auch hier müssen wir uns ein tiefer Schürfen versagen und stellen nur nochmals fest, daß hier zwar kein genügender Boden für Gemeinsamkeit aufzudecken ist, daß aber die deutsche Sprache selbst der Regel des jüngeren Volksgesanges recht gibt und wir deshalb gegen die Überlieferung des älteren Mißtrauen hegen müssen.

Die Gemeinsamkeit — kehren wir zum Ausgangspunkte unserer kleinrhythmischen Untersuchungen zurück — macht aber nicht beim normalen metrischen Schema halt, sondern erstreckt sich, wie wir sahen, auch auf Abweichungen von demselben: der „Tannenbaumrhythmus" (s. S. 357) ist hier wie dort beliebt. Freilich erscheint er in der älteren Überlieferung niemals ganz durchgeführt; in der Anlage aber ist er eindeutig zu erkennen. Die *gagliarde* (vgl. S. 357) tritt im jüngeren Volksgesange nur spurenweise auf; vom Standpunkt der Sprache ist sie kaum zu rechtfertigen. Über den Walzerrhythmus zu sprechen, hat hier deshalb keinen Sinn, weil er rein instrumental ist, ebenso wie die *gagliarde*, und sehr selten im Gesange vorkommt.

Der „sichere Boden" der Gemeinsamkeit scheint nun hinlänglich gesichert, besonders was das wichtigste Merkmal des Aufbaues aus der Zweitaktgruppe betrifft.

Ehe wir uns nun überhaupt auf die Frage einlassen, ob das Volksempfinden von damals dasselbe gewesen ist wie das heutige („Volk" hier im Sinne des „nicht gebildeten" Teiles der Nation), oder ob sich da etwas Wesentliches geändert hat, ist es notwendig, daß wir einen kurzen Ausblick auf die allgemein kulturelle Lage der Zeit tun, um uns vielleicht von dort Anhaltspunkte für die Betrachtung des auf geradem Wege schwer zugänglichen und verständlichen Stoffes zu holen. Diese Methode, scheinbar willkürlich und von außen her an den Stoff heranzutreten, statt sich die Ideen „von dem Stoffe diktieren zu lassen", ist dadurch gerechtfertigt, daß die einzelnen Zweige des kulturellen Lebens bei aller Eigenentfaltung doch immer den Zeitgeist widerspiegeln. Dabei mag die eine Kunst daniederliegen, die andere blühen, in jeder Äußerung kulturellen Lebens steckt ein Stück Zeitgeist, und gerade in der noch im geistigen Banne des Mittelalters steckenden Zeit unserer Überlieferung dürfen wir ihn besonders stark wirkend vermuten.

Betrachten wir aber die allgemeinen kulturellen Verhältnisse, dann sehen wir vor allem, daß die deutsche Nation in bezug auf ihre „Bildung" kein einheitlicher Körper war, sondern — noch mehr als heute — in „Gebildete" und ‚Nichtgebildete" zerfiel. Die „Bildung" aber war gemeineuropäisches Gut und hatte ihre Wurzeln zumeist im Auslande. War es nicht Kirchengelehrsamkeit, so war es andere ausländische Bildung, mit der sich die deutschen Gebildeten beschäftigten (sowohl aus dem Orient, als aus dem Westen). Ja, schon die Sprache jener internationalen Bildung war eine fremde, das Lateinische. Kurz — wozu die bekannten Tatsachen weiter aufzählen — die Gebildeten hatten nicht eine Bildung, die aus der Wurzel eigenen nationalen Lebens geflossen wäre, sondern eine fremde, nur notdürftig dem eigenen

Wesen angepaßte[1]). Diese kann daher nicht nur „potentiell" von der „Bildung" des „ungebildeten" Volkes verschieden gewesen sein, sondern mußte sich notwendig auch „prinzipiell" von dieser unterscheiden. Freilich floß anderseits immer wieder nationales Geistesgut in diese „römische Bildung deutscher Nation" hinein. Gerade das 16. Jahrhundert brachte auf allen Gebieten die entscheidende Welle; von da an beginnt erst ein eigentliches nationales Geistesleben in Deutschland, indem das Volkstum allmählich die „hohe" Bildung durchdrang.

Überleitend zum Musikalischen müssen wir noch feststellen, daß es damals keine Wissenschaft in unserem exakten Sinne gab, also auch keine wissenschaftliche Aufzeichnung von Volksweisen. Eine geordnete und freie Forschung wäre ja in jener von Dogma und spekulativer Weltanschauung eingezwängten Zeit ganz unmöglich gewesen; selbst die Kirchenerneuerung hat da zunächst keinen durchgreifenden Wandel schaffen können. Innerhalb der gezogenen Bildungsgrenzen bestimmten Phantasie und praktisches Bedürfnis die Tat. So fiel es den Fachmusikern oder Liebhabern gar nicht ein, den „Volksgesang" überliefern zu wollen; sie wollten überhaupt gar nichts „überliefern", sondern verwendeten die Liedweisen, kunst- wie volksmäßige, je nach Bedarf und Geschmack zu ihrem ein- oder mehrstimmigen Gesange. Dabei ist es begreiflich, daß sie schon rein gefühlsmäßig — eben infolge ihrer volksfremden Erziehung — an den vorgefundenen Melodien änderten, ganz abgesehen davon, daß sie wohl auch zuweilen recht absichtlich „veredelten". Daß unser Verdacht gerechtfertigt ist, haben wir ja schon bei Besprechung der „Setzerzutaten" erkannt; es hat zwar H. J. Moser in jüngster Zeit versucht, auch solche typische Setzerzutaten als „volkstümlich" zu bezeichnen (lies auf S. 400), doch entspringt diese Auffassung einfach der Unkenntnis der „Stufen" des Stoffes, wie sich Moser überhaupt wenig um den Satz kümmert. Aber nicht nur die Setzerzutaten, auch die Wechselrhythmik müssen wir mißtrauisch betrachten, denn schon allein die volkskundliche Erwägung, das Volksempfinden habe seine „Regel" so gründlich umgestellt, ist durchaus befremdlich; vielmehr sagt schon die volkskundliche Einsicht allein, daß ein zweimaliger Wechsel — von der einfachen Gestaltung des von Liliencron (D. L. XI) so benannten „goldenen Zeitalters der Volkspoesie" zur wechselrhythmischen und wieder zurück zur einfachen — dem konservativen Geiste des unbeeinflußten Volkes ganz unmöglich zuzutrauen ist (es müßte auch noch etwas davon übrig sein!). Diese „allgemeine" Erwägung weist uns schon den Weg zur richtigen Betrachtung des engeren Stoffgebietes.

Der scheinbare zweimalige Umschwung erklärt sich einfach so, daß der immer den gleichen Gesetzen folgende Volksgesang in der Überlieferung zeit-

[1]) Wenn in einschlägigen Werken immer wieder von der Gemeinsamkeit der Bildung bei Hoch und Nieder gesprochen wird, so ist dies romantische Träumerei. Wenn H. J. Moser uns z. B. den im Schurzfelle Vorlesung haltenden Böttchermeister als Beweis vorhält (Gesch. d. deutschen Musik, I, S. 252), dann schließt er aus diesem Falle, daß nämlich ein aus unterer Schicht Stammender in den Kreis der Gebildeten aufgenommen ward, irrtümlich auf das „böttchermeisterische" Wesen dieser Bildung. Eine fremde Sprache wird aber doch nicht zur deutschen, wenn ein deutscher Mensch sie spricht! Und dann, was ist's denn mit den Meistersingern?

weise ein fremdes Antlitz bekam. Die bisherige Forschung hat aber diesen Schein für Tatsache genommen, uneingedenk des obersten Leitsatzes: daß wir die Gesangspflege der „Gebildeten" überliefert haben und nicht den reinen Volksgesang. Sie ist so zu Schlüssen gekommen, die zu den übrigen kulturgeschichtlichen Tatsachen im schreiendsten Widerspruche stehen. So sagt Liliencron, nachdem er von der gegenwärtigen Bildungskluft zwischen Hoch und Nieder in bezug auf den Gesang gesprochen hat (S. X): „Nicht so bei dem altdeutschen Volksliede; hier ist mit dem Volke vielmehr die ungeteilte Gesamtheit der Nation gemeint; denn wir wissen, daß an dem Dichten und Singen dieser Lieder alle Klassen und Stände der Nation sich beteiligten, nicht allein das „Volk" im Sinne des gemeinen Mannes. Dies ist aber so zu verstehen, daß nicht etwa die Kreise der Hochgebildeten sich in solchem Gesange zu den anderen herabließen, indem sie sich künstlich in eine ihnen an sich fremde Stimmung und Auffassung des Lebens und der Dinge versetzten, wie wir dies heute tun, wenn . . .; sondern es war damals allen im wesentlichen noch dieselbe Stimmung und Auffassung gemein, und alle fanden im Volksliede den richtigen Ausdruck ihres eigenen Wesens . . ." Gleich darauf aber wird erwähnt, daß die Kunstpoesie (L. betrachtet in erster Linie den Text) den „fachmäßig geschulten" Dichtern „neben dem Volksliede als das Feinere und Höhere erschien". Wo ist da die gleiche Auffassung des Lebens und der Dinge? Wenn aber Liliencron auf S. XIII sagt: „Das Volk ist überhaupt ungemein treu und zähe im Festhalten des Alten, wie überall sonst, so auch im Liede" und weiter unten: „Auch an den Formen der Dichtung hält der Volksgesang beharrlich fest, und es genügen ihm wenige schlichte Formen des Gesanges . . .", so ist dies vollkommen richtig, widerspricht aber jenen Ansichten, die der Forscher aus der Perspektive der „ungeteilten Gesamtheit" gewonnen hat (wie kann dem „konservativen" Volke denn jener zweimalige Umschwung zugetraut werden?) und verträgt sich nicht mit der Tatsache, daß er unter seinen „Volksliedern" viele Kunstlieder(texte) hat (vgl. S. 340). Wir haben eben die Überlieferung der „Gebildeten" vor uns.

Was aber von den Texten gilt, das gilt in noch viel höherem Maße von den Melodien. Das Gesellschaftslied ist Kunstmusik, die mehr oder weniger durch volkstümlichen Einfluß gemildert ist. Die Kunstmusik aber steht von allem Anfange an unter dem Einflusse des gregorianischen Gesanges, der ja durch Jahrhunderte hindurch die einzige „hohe" Musik ausmachte und auch auf die Entwicklung der Mehrstimmigkeit — wiewohl seinem innersten Wesen nach einstimmig — entscheidenden Einfluß genommen hat. Ja, auch die Wechselrhythmik, die doch auf den ersten Blick gar nichts mit dem gregorianischen Chorale zu tun hat, ist dem Einflusse des gregorianischen Stilprinzipes zu verdanken: Sie ist ein Kompromiß zwischen den zwei gegenpoligen Stilprinzipien, dem immensuralen und dem taktischen (welch zweitem sie allerdings viel näher steht).

Ich möchte das so verstehen, daß einerseits der immensurale Choral durch die Mensurierung seines eigentlichen (a-)rhythmischen Wesens beraubt wurde,

anderseits die Volksmusik, der andere Pol der abendländischen Musikentwicklung, durch die — dank der Einwirkung des sich gegen die „Messung" wehrenden Chorals in der Regel ataktische — Mensuralmusik ihres taktischen Wesens vielfach verlustig ging. Die Mensuralmusik ist also das gemeinsame Werk des fremden und des einheimischen Stilprinzipes, inhaltlich wie formal-rhythmisch. Die sich ergebende Stilmischung vergewaltigt beide Teile; die reine Überlieferung aber lebt daneben fort, ja, die Volksmusik hat sogar in der neueren Entwicklung der „hohen" Musik (Klassiker) den Sieg davongetragen (Takt, achttaktiges Liedschema, Inhalt). So wie aber G. Adler (der Stil in der Musik, S. 77 u. a.) entgegen der mensuralen Auffassung anderer Forscher (Riemann, Peter Wagner) für die Anerkennung des immensuralen Wesens des echten gregorianischen Chorals kämpft, so trete ich hier für die Anerkennung der taktisch-metrischen Gestaltung im echten älteren Volksliede ein.

Noch eine wichtige allgemeine Erwägung möge hier Platz finden, ehe wir uns in das engere Stoffgebiet hineinbegeben. Liliencron spricht auf S. XI von einem „goldenen Zeitalter der Volkspoesie" und sagt darüber u. a.: „an den Altären der Götter läßt die chorische Poesie, indem in ihr Gedicht, Gesang und Tanz noch in unlösbarer Einheit verbunden sind, die Keime der späteren lyrischen und dramatischen Dichtarten erkennen . . ." Dem Ideale dieses „ungeteilten Kunstwerkes" war auch R. Wagners Lebensarbeit geweiht: das „Kunstwerk der Zukunft" sollte ja die Wiedervereinigung der drei Künste, der Ticht-, Ton- und Tanzkunst darstellen, deren keine auf Kosten der anderen bevorzugt sein dürfe (geht in erster Linie auf die Musik, welche die stärksten Eigentriebe hat).

Das ungeteilte Kunstwerk der alten Zeit nun hatte formale und rhythmische Gesetze, welche für alle drei Künste gemeinsam waren (wir stellten diesen Zustand gleichberechtigter Harmonie ja noch im Volksliede fest). Ton und Wort gehorchen da den Gestaltungsgesetzen des Tanzes; „Tanz" ist da aber nicht in dem engen Sinne zu verstehen, den wir dem Worte gewöhnlich beilegen, sondern im Sinne R. Wagners, der darunter überhaupt jede geordnete Bewegung versteht, also auch das dramatische Spiel. Als „Tanz" im weiteren Sinne ist auch Marsch und Arbeit zu verstehen. „Untanzbare" Gestaltungen (in weiterem Sinne) verleugnen somit die innere Bestimmung des Volksliedes, getanzt, dargestellt zu werden. Die Gefahr dieser Verleugnung ist aber dann gegeben, wenn eben nicht mehr wirklich „getanzt" wird; im Kunstliede war außerdem durch die Probleme der Mehrstimmigkeit, welche die volle Aufmerksamkeit auf sich zogen, jeglicher Übertretung Tor und Tür geöffnet. Wenn nun aber auch in einem, noch eigens als solcher bezeichneten Gesellschaftstanze (im engeren Sinne) etwa untanzmäßige Gestaltung waltet, dann spielt eben auch wieder das fremde Stilprinzip herein: Bei den Orientalen ist auch der Tanz (im engeren Sinne) für uns in seinen Gesetzen nicht faßbar und macht uns den Eindruck des Formlosen und Arhythmischen.

Im 16. Jahrhundert nun wurde der gesungene Tanz noch eifrig gepflegt. Liliencron (S. XIV) weist sogar darauf hin, daß es die „Hauptbestimmung

vieler Lieder, der Liebeslieder vor allem" gewesen sei, „als Tanzlieder gesungen zu werden". Nun ist aber das Volkslied zum großen Teile Liebeslied, so daß nach Liliencrons eigener Darstellung der größere Teil der Überlieferung im Sinne des Volksgesanges verderbt zu nennen wäre. Doch zieht Liliencron diesen Schluß nicht, sondern schreibt „Volkslieder" vor seine Sammlung und erklärt die freirhythmischen Veränderungen als volksmäßige Variation, die nicht das Wesen verletzt, sondern es potentiell steigert.

F. M. Böhme verwickelt sich in seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland" in dieselben Widersprüche, nunmehr ganz auf dem engeren Gebiete des Tanzes. Er beschreibt zwar ausführlich die eifersüchtige Scheidung der Stände im Tanzvergnügen und betont die Pflege ausländischer (französischer) Tänze in der adeligen, aber auch schon der bürgerlichen Gesellschaft, kurz, kann sich nicht genug tun im Aufzeigen der gesellschaftlichen Spaltung beim Tanze, bringt aber trotzdem bei der zusammenfassenden Übersicht am Schlusse des ersten Teiles (S. 313) folgende Äußerungen: „Bei allen festlichen Gelegenheiten, wo Hoch und Niedrig, Geistlich und Weltlich gleichberechtigt in das fröhliche Getümmel sich mischte, fühlten sich alle als ein Volk. Es gab überhaupt damals noch ein Gesamtleben des Volkes, das noch nicht durch verschiedene Bildungsgrade (also nicht einmal potentiell!)[1]) und andere vermeinte Standesvorzüge getrennt und zerklüftet war. Darum gab es überhaupt noch Volksfeste..." und gleich darauf: „die ‚Völkerjugend', wo man noch harmlos scherzt, singt, springt, tanzt und ohne Standeseitelkeit sich zum fröhlichen Fest durcheinandermischt...".

Der alte, schöne, romantische Traum von der makellosen Schönheit des Mittelalters, der leider so wenig Wahrheit enthält!

Schreiten wir nunmehr an die Betrachtung des Stoffes selbst. Wir haben im vorhergehenden Ansichten entwickelt, die zum Teile Hypothesen bleiben, solange sie nicht durch Beweise aus dem Stoffe selbst gestützt werden. Das wollen wir jetzt endgültig tun, wollen aber damit beginnen, die bisherige Forschung einer eingehenden Prüfung zu unterziehen.

Der erste ernste Forscher auf unserem Gebiete ist C. von Winterfeld gewesen, dessen einschlägiges Werk bereits 1843 erschien[2]); er ist zugleich — es mag unverständlich klingen — der tiefgründigste von allen, derjenige, dessen Beweisführungen am meisten Überzeugungskraft besitzen. Er ist es, der die Anschauung von dem freirhythmischen Wesen des älteren deutschen Volksgesanges zum ersten Male wissenschaftlich begründet hat und über den man im wesentlichen bis heute nicht hinausgekommen ist[3]). Aus diesem Grunde müssen wir seinen Beweisführungen auch die größte Beachtung schenken.

Es muß nun damals, als Winterfeld seine Forschungen anstellte, die allgemeine Anschauung bestanden haben, daß die dem jüngeren Volksgesange fremden Merkmale des älteren Zutaten der Fachmusiker seien, dieselbe An-

---

[1]) Eigene Anmerkung.
[2]) Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 1843.
[3]) Mosers Forschung bringt, wie gezeigt werden wird, keine Lösung (s. S. 398 u. 400).

schauung also, die ich hier vertrete. Da sie niemals von der „Wissenschaft" vertreten worden ist, könnte man sie eine „Laienanschauung" nennen. Diese Laienanschauung entsprang dem sehr volkstümlichen Zeitgeiste: Man kam von den Klassikern mit ihren ausgesprochen volkstümlichen Gestaltungsgesetzen — war also volkstümlich „gebildet" und stand daher dem Volksliede weit näher als die Alten, trotz Liliencrons gegenteiliger Behauptung —, kümmerte sich seit langem um das lebendige Volkslied, mit dem bewußten Streben, es so zu erfassen, wie es tatsächlich lebte (nicht so wie die Gebildeten des 16. Jahrhunderts!) und war daher richtig „eingestellt". Da kam die strenge Forschung, brachte ihre wissenschaftlichen Beweise, hielt sie den Laien vor und warnte sie, ihr „modernes" Gefühl an die alte Überlieferung heranzubringen. Sie hatte insofern recht, als „man" scheinbar behauptete, so habe man nie gesungen, dies alles stünde bloß auf dem Papiere (s. Winterfeld, S. 62 unten). Gesungen wurde nun freilich so und gewiß gar viel und verbreitet, aber von wem? Dies ist die Kernfrage des ganzen Problems, die aber von der Forschung nie erfaßt worden ist.

Winterfeld ist — ich betone es nochmals — tiefgründiger als alle Folgenden, auch die Neuesten nicht ausgenommen; er macht sich selbst unausgesetzt Einwürfe, die er wirksam zu entkräften trachtet, nicht so wie Böhme, der zu dem Schlusse kommt: „So ist es eben!"[1]). Am wirksamsten und auf den ersten Blick wirklich überzeugend ist sein Beweis mit den Gemeindegesängen Eccards und Hasslers (S. 62). Der Sinn der Vorreden zu den betreffenden Werken der beiden Meister (s. Angabe bei W.) ist nach W. kurz der: die gebräuchlichsten Melodien des Kirchengesanges seien so gesetzt, daß die Gemeinde sie neben dem Figural (Kunstsänger-Kapelle) mitsingen könne; daher seien die Singweisen auch in die Oberstimme gelegt, denn so höre man sie besser. W.s Beweisführung geht nun dahin, daß er in vielen dieser Gesänge Freirhythmik nachweist; da die beiden Meister aber ausdrücklich die Mitwirkung der Allgemeinheit für ihre Gesänge verlangten, sei die diesen innewohnende Gestaltung volksliedmäßig. Dieses Zeugnis muß uns einigermaßen bedenklich machen, zumal es schon aus jüngerer Zeit stammt (um 1600); dazu kommt noch, daß in Eccards Gesängen das alte „Ich danke dir lieber Herre" (Entlaubet) und in Hasslers Liedern das „Ein feste Burg" in wesentlich gleicher Gestalt erscheinen wie in den Sätzen und einstimmigen Aufzeichnungen der älteren Zeit.

Die Verwirrung löst sich aber, wenn wir bedenken, für wen und von wem diese Gesänge gesetzt wurden und die Einflüsse klarlegen, die da mitspielen. Die Meister nahmen also die gebräuchlichsten Gemeindegesänge. Auf die Frage, welche die gebräuchlichsten, d. h. am meisten gesungenen waren, könnte man antworten: die der Gemeinde am besten lagen; die Vorliebe der Gemeinde aber als Haupt-Auswahlgrund für die Kirchengesangpflege hinzustellen, hieße doch die Tradition der Kirchenmänner wahrlich gering einschätzen! Wir müssen doch auch die Möglichkeit ins Auge fassen, daß

[1]) Vgl. S. LXVII (hier S. 397): „Es tat's eben und fertig war's."

die Lieder am meisten gesungen wurden, die von den Maßgebenden für die besten gehalten wurden („Ein feste Burg"; „Ich danke dir . . ."); diese konnten dann auch durch beharrliche Übung in Kirche und Schule Gemeindebesitz werden und „gebräuchlich" werden.

So gewinnt das Problem ein ganz anderes Antlitz. Ist es denn auch verwunderlich, wenn „die liebe Bürgerschaft in der Kirche unserer lieben Frau zu Nürnberg" solche Gesänge Hasslers zum ersten Male „mit sonderer Anmutung, christlicher Lust und Eifer" gesungen hat (S. 62), wo sie doch in Schule und Kirche jahrzehntelang gepaukt worden waren? Noch heute singt das „Volk" gewisse Responsorien in der Kirche mit, deren Gestaltung nicht dem heutigen Volksgesange entspricht — abgesehen von manchen Kirchenliedern älterer Herkunft —, und doch wird niemand behaupten, daß dies nun Volksmusik sei! Übrigens lag diese Kirche unserer lieben Frau in Nürnberg, der Hochburg des Kunstgesanges, in der — wie wir mit Notwendigkeit annehmen müssen — die Pflege des kunstmäßigen Gesellschaftsgesanges in ziemlich weite Kreise gedrungen war; die „liebe Bürgerschaft" war eben einigermaßen „vorgebildet". Und wer sagt uns denn, daß es gerade die Sätze mit freirhythmischer Melodie gewesen sein müssen, die da mit solchem Eifer gesungen wurden? Können es nicht gerade die mit einfacher gewesen sein? (vgl. W. Beil. Nr. 74 und 77). Dann, sehen wir uns die nicht rein taktischen Gesänge Hasslers an, die W. anführt: Sie sind bis auf einen (Ein feste Burg) einfach angelegt und nur an den Kadenzen sehr bescheiden erweitert! Zu dem kommt noch, daß es damals neu war, die Melodie in der Oberstimme zu hören und mitsingen zu können (Osiander tat dies 1586 zum ersten Male grundsätzlich); die Freude, daß nun alle mit dem geschulten Chor mitsingen konnten, muß so überwältigend gewesen sein, daß man über die kleinen Mängel der Aufführung (wenn z. B. die Gemeinde bei den ataktischen Kadenzen etwas ins Wanken kam[1]) wohl gerne hinwegsah und mit dem den damaligen Editionen eigentümlichen überschwenglichen Selbstgefallen in dem Drucke vermerkte, daß es wunderschön gewesen sei. In dieser Zeit ist doch alles „lieblich" und „auß der Maßen schön!" Ich kann aus diesem Stoffe nur die eine Lehre ziehen, daß hier dem Volksempfinden ziemlich weit entgegengegangen worden ist, daß aber — der Umschwung vollzieht sich gerade in der „heiligen" Musik sehr langsam — noch Reste der alten Kunstmusik vorhanden sind.

Volle Klarheit aber wird uns durch ein praktisches Zeugnis, das aus dem Bereiche der älteren Überlieferung stammend — das Problem blitzartig und mit voller Schärfe beleuchtet.

Wir stellten auf S. 362 zwei Fassungen einer hymnischen Melodie aus dem Babstschen Gesangbuche einander gegenüber. Schon Böhme hat die Verwandtschaft erkannt und die beiden Fassungen zusammengestellt (Nr. 630);

[1]) Auch heute kann man noch dieses Wanken bei unregelmäßigen Kadenzen im evangelischen Kirchengesange beobachten; niemandem fällt aber ein, diese Gestaltung „volksliedmäßig" zu nennen, denn daran hindert das lebendige Zeugnis des jüngeren Volksgesanges. Sollte das Verhältnis damals ein anderes gewesen sein?

seiner Gegenüberstellung verdanke ich auch das Aufkommen der Idee, die nun im folgenden entwickelt werden soll. — Das erstemal stand die Melodie in der hymnischen Gestalt erster Stufe (gedehnter Anfangs- und Schlußton der Zeile), das zweitemal jedoch in der *tripla*, und zwar ohne die geringste rhythmische oder formale Störung. Bei dieser zweiten Fassung steht nun folgende Überschrift:

„Die deutsche Litania, reimweise in ein Lied gebracht, daß auch einzelne Personen, die Lieb und Andacht dazu haben, singen mögen, sonderlich an Orten, da nicht Schulen sind."

Es kann wohl nicht deutlicher gesagt sein: An Orten, da nicht Schulen sind! Das heißt doch nichts anderes, als daß der hymnische Gesang in vereinfachter, aber noch nicht rein taktischer Gestalt noch nicht volkstümlich genug ist, um ohne Schulunterweisung vom „Volke" aufgefaßt werden zu können! Da mußte man eben zum taktischen Maße der *tripla* greifen. Ein helles Licht fällt von hier aus auch auf die Aufgabe der Schule, dem „Volke" die volksfremde Bildung zu vermitteln. Dieser — freilich auch mittelbare — Beweis dringt bis in die unterste Bildungsstufe durch, deren musikalische Seite wir ja erkunden wollen, während der Winterfeldsche sie nicht erreichte, vielmehr im „Bürgergesange" steckenblieb.

Winterfeld erhebt nun aber die „Tatsache" der Volksmäßigkeit der kunstmäßigen Zutaten zur allgemeinen Grundlage seiner weiteren Untersuchungen und reiht so notwendig Fehlschluß an Fehlschluß. So schließt er aus der „Tatsache", die einstimmigen Aufzeichnungen in den kirchlichen Gesangbüchern seien alle volksmäßig gestaltet (Verallgemeinerung aus dem Eccard-Hasslerschen „Beweise"), den weiteren Schluß (S. 63), daß es die weltlichen auch gewesen sein müßten, da der evangelische Kirchengesang vom weltlichen Liede „mannigfach geborgt" habe (richtige Schlußfolgerung, falsche Prämisse) und sagt: „Dieses als eine Tatsache auszusprechen, tragen wir daher kein Bedenken." Allerdings erhebt W. einen Einwand, den er dem Munde der „Laien" entnimmt: „der rhythmische Wechsel deute zu sehr auf berechnende, absichtliche Ausgestaltung der Singweisen, stelle zu sehr als Ergebnis gewandter, kunstmäßiger Entwicklung sich dar; er trage kaum das Gepräge jener Unmittelbarkeit, die dem Volksgesange, der frischen Blüte unbewußten Kunsttriebes, eigne. Wo er sich zeige, lasse er vielmehr auf mehrstimmige, kunstmäßig gesetzte Gesänge schließen, denen die Melodie, wenn auch dem Munde des Volkes abgehorcht, doch nun rhythmisch feiner ausgebildet, als Tenor unterlegt gewesen sei. Von hier aus, in dieser ihrer neuen Gestalt, mit jenen Vorzügen ausgestattet, welche sie also dem Tonsetzer verdanke, sei sie dann in die Reihe der evangelischen Gemeindegesänge übergegangen . . ." Diesem Einwande begegnet W. durch folgende Argumentation: „Diese Ansicht schließt zunächst die Behauptung in sich: die Gemeine, indem sie von dem Tonsetzer etwas entgegennahm, das sie, obgleich es mit künstlerischer Berechnung ausgebildet war, doch sogleich sich aneignen konnte, habe von ihm ein zugleich volksmäßig Ausgestaltetes empfangen."

Hierzu ist zu sagen, daß diese (Laien) Anschauung nur dann die angeführte

Behauptung in sich schließt, wenn man mit Winterfeld annimmt, die Gemeinde hätte sich die betreffenden Gesänge sogleich angeeignet. Daß aber davon keine Rede sein kann — außer vielleicht im „vorgebildeten“ Teile der Bürgerschaft von Nürnberg —, haben wir hinreichend wahrscheinlich gemacht. Mit dieser Annahme W.s steht und fällt aber dessen ganze Beweisführung!

Der Einwand gibt übrigens nur unsere Anschauung wieder. Es ist verwunderlich, wie klar die „Laien“ schauten, und es ist schade, daß nicht ihre Anschauung durch die Wissenschaft ausgebaut worden ist; es findet sich aber nichts Derartiges in den wissenschaftlichen Schriften, die bloß immer wieder gegen die Laienanschauung kämpfen, ohne jedoch Namen zu nennen. Dadurch aber, daß der erste ernste Forscher die gegenteilige Anschauung vertrat, hat er der kommenden Forschung von vornherein eine falsche Richtung gegeben. Daß ihm diese Anschauung aber Herzenssache war, er also mit einer vorgefaßten Meinung an den Stoff herantrat, geht aus Äußerungen auf S. 61 (unten) deutlich hervor. Diese Methode ist nun an und für sich nichts Schlechtes; nur muß sich die vorgefaßte Meinung ohne Gewalt aus dem Stoffe beweisen lassen. Hören wir aber weiter auf S. 63:

„Hatte also der Tonkünstler damit den Volkston getroffen: warum sollte dieser nicht auch in jener rhythmischen Eigentümlichkeit der Melodien sich schon ursprünglich offenbart haben? Warum eine doppelte Gestalt der Singweise voraussetzen, wo man ihrer nicht bedarf und auch kein Beispiel einer solchen wird aufzeigen können?“ — Nun, ich denke, wir haben bereits gar oft Gelegenheit gehabt, solche „doppelte Gestalten“ festzustellen! W. standen aber bereits die wichtigsten Quellen zur Verfügung, wenn auch nicht bequem geordnet, und so muß er die doppelten Gestalten doch gesehen haben; zum mindesten die beiden Lesarten der Kranzsingerweise muß er gekannt haben, führt er sie doch auf S. 159 gemeinsam an! Wir sehen hier, wie blind eine falsche vorgefaßte Meinung macht und zu einfach falschen Behauptungen führt. Übrigens mildert W. auf S. 64 in der Fußnote (also nur ganz nebenbei) seine unbedingte Absage, indem er dort einige seltene Ausnahmen anführt. Die Behauptung, daß „der Tonsatz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ „nicht geeignet“ gewesen sei, „weder die innere, harmonische Bedeutung, noch die rhythmische Eigentümlichkeit einer Melodie zu entfalten“ und daß (S. 64) der c. f. „nicht Gegenstand kunstmäßiger Ausgestaltung, sondern das Gegebene, Feste, Bedingende“ gewesen sei, widerspricht der ganzen Geschichte der c. f.-Praxis und den Tatsachen auf Schritt und Tritt. Der Tonsatz hat sich nicht um W.s Absage gekümmert, er hat vielmehr reichlich „entfaltet“, bloß nicht — die Eigenart der Volksliedweise! Da gibt es kein „Entfalten“, sondern bloß ein Hereinmischen fremden Stoffes und fremder Art der Gestaltung. Auch der „Beweis“ aus der Bemerkung Forsters, er habe „den einfältigen und nicht den tapfern Singern zu Liebe“ gesammelt (W., S. 63), dringt nicht durch. Denn Forster meinte nicht die gänzlich ungeschulten (das „Volk“), sondern die mangelhaft geschulten Kunstsänger, was aus folgender, bei Winterfeld S. 47 angeführten Stelle deutlich hervor-

geht: „Ich mein' aber nit die Einfalt der anfangenden Schüler, denn die gar zu schlecht ist, und zu einfältig." Forster kam also den mittelmäßigen Kunstsängern, denen ein „köstlichs Josquinisch" (Lied) zu schwer war, durch Aufnahme leichterer Sätze entgegen, freilich damit auch dem „Volks"-Empfinden, aber eben nur bis zu einem gewissen Grade, sich im Rahmen des Kunstliedes haltend.

Das Ergebnis der Winterfeldschen Forschung erscheint um so unvermittelter, als der Forscher selbst gleich im ersten Kapitel seines Werkes die Umgestaltung der zwei lateinischen Hymnen dartut. Schon diese Tatsache der „Eindeutschung" allein hätte ihn auf die richtige Spur führen können! Eine Ahnung des Zusammenhanges muß er übrigens gehabt haben, denn in der Überschrift zu Nr. 118 und 119 (Sätze Eccards zu den beiden Hymnen) setzt er beide Male den Hinweis: „Die volksmäßigere Umbildung der Melodie 1525."

Die spätere Forschung hat auf der Winterfeldschen weitergebaut. Man mußte zwar zugeben, daß die Variation bei Tenören keine Seltenheit sei, hielt aber insofern an dem Sinne der Winterfeldschen Forschung fest, als man behauptete, daß diese Variation nicht das Wesen beträfe, sondern nur „Nebendinge" (Böhme, altd. L., S. LI). Die Tatsache, daß auch freirhythmisch gestaltete Melodien an verschiedenen Orten und zu verschiedener Zeit in wesentlich derselben Gestalt erscheinen, verbürge deren Volksmäßigkeit. Somit wären die beiden polaren Stilprinzipien nur Varianten ein und desselben Grundprinzipes (vgl. dazu Lil., Historische Lieder, Töne, S. 12 und Böhme, S. LI). In diesem Schlusse nun ist ein Glied der Beweiskette übersprungen: die gesellschaftliche Musikpflege und Tradition. Wer sagt uns denn, daß alle volksliedhältige Melodieaufzeichnung unmittelbar aus Volksmunde stammen muß? Das ist doch ein Schluß rein ins Blaue hinein! Eine Melodie kann doch einerseits, wenn sie wirklich aus Volksmunde stammt, schon Jahrzehnte hindurch im Gesellschaftsgesange gelebt und dort entsprechende Ausprägung erhalten haben, die schließlich eine „stehende" wurde; anderseits kann sie aber überhaupt eine mehr oder weniger „im Volkstone" gehaltene Neuschöpfung sein, die als Kunstlied leichte Verbreitung finden konnte.

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, daß wir es mit einer („volksliedhältigen") Kunstliedpflege zu tun haben. Die Schlüsse der Forschung sind ebenso unhaltbar, wie wenn man aus den (dem Volksgesange doch um so viel näher stehenden) volkstümlichen der Schubertschen Lieder schließen würde, das „Volk" dieser Zeit habe so gesungen. Wie wir wissen, hat selbst der „Lindenbaum" im Volksmunde, in den er durch die Schule getragen wurde, Abschleifung erfahren müssen; ganz ähnlich aber ist das mit fremden Zügen behaftete Kirchenlied allmählich „zurechtgesungen" worden.

Wenn wir die Wirkungen des regen kunstmusikalischen Verkehrs — *inter nationes*, wie innerhalb der deutschen Künstlerschaft selber — richtig einschätzen, dann kann uns ein Festhalten an gewissen „Ausprägungen" nicht

wundernehmen (Lehrer — Schüler, literarische Vermittlung). Die Künstler bildeten doch untereinander eine feste „*Clique*“, die eine alte Tradition mit festgefahrenen Regeln und Gewohnheiten pflegte, die nicht so auf einen Schlag durch das volksmäßige Empfinden zu durchbrechen war. Vor allem aber beachtete die Forschung zu wenig die immerhin recht stattliche Anzahl „geradgliedriger“ Melodien, die besonders durch Böhmes übersichtliche Sammlung offensichtlich geworden ist. Böhme selbst wagte nicht, die bestehende Lehrmeinung anzugreifen, und begnügt sich mit kleinen, vielfach nicht klar umrissenen und wissenschaftlich nicht gerechtfertigten Zugeständnissen an seine — wie mir scheinen will — im Grunde doch laienmäßige Herzensanschauung (z. B. die taktische Wiedergabe des Hildebrand auf S. LVIII). Seine Auslassungen zeigen so deutlich sein Schwanken zwischen Gefühl und Angst vor dem Rufe der Unwissenschaftlichkeit (dem er infolge seiner Ungenauigkeiten ja doch anheimfiel), daß sie hier teilweise Platz finden mögen.

Bevor er die Änderungen der Tonsetzer anführt (s. S. 364), sagt er (S. L): „Ein großer Irrtum wäre es aber, den Tenor (c. f.) eines mehrstimmigen alten Liedes für die reine, unverfälschte Melodie oder gar für wirkliche Volksmelodie zu halten. Jenen alten Tonmeistern war es nicht darum zu tun, die vorgefundene Hauptmelodie als ein unverletztes, zusammenhängendes Ganzes, als eine an und für sich bestehende, rhythmisch und metrisch wohlgefügte, dem Sprachakzent angemessene Tonfolge festzuhalten: sondern sie als Grundlage und Einschlag ihres Tongewebes zu verwenden ...“ Bis hierher können wir ohne weiteres mit; wir müssen aber die nunmehr folgende Bezeichnung „klein“ für die Änderungen der Tonsetzer ablehnen, weil sie ein Urteil der Nebensächlichkeit in sich schließt und damit die schon erwähnte Anschauung zuläßt, die Verschiedenheit des Volks- und Kunststiles sei eine bloß potentielle gewesen.

Durch dieses eine Wörtchen „klein“ hat sich auch Böhme den Rückzug offen gelassen, den er alsogleich antritt (S. LI): „Trotz allen diesen Zutaten und Entstellungen, die sich die Kontrapunktisten erlaubten, bestreite ich die oft gehörte Behauptung neuerer Musikschriftsteller: die Kontrapunktisten hätten behufs ihrer künstlichen Tonsätze die schlichten Volksweisen so sehr entstellt und gemißhandelt, daß man die **Grundgestalt nicht** mehr erkennen könne. Die Zutaten berühren zumeist nur Nebendinge...!“ Nach einem Hinweise auf den „Respekt“ der Tonsetzer „vor der Bedeutung des c. f.“ (vgl. aber das Zugeben der „Änderungen“!!) kommt B. auf die verschiedenen, örtlich und zeitlich getrennten Niederschriften entwickelter Melodien zu sprechen, die bloß unwesentliche Verschiedenheiten zeigen, zieht den auf S. 395 erwähnten Schluß und sagt schließlich aus (S. LII oben), daß ja noch der heutige deutsche Volksgesang nicht so „scheu gegen Silbendehnungen“ und „Verschnörkelungen der Kadenzen“ sei, „was man noch mehr bei italienischen und spanischen Volkssängern und Zigeunermusikern[1]) beobachten“ könne. Unsere deutschen Bauern werden also

[1]) Von mir gesperrt.

der Theorie zu Liebe mit den Zigeunern verglichen! Es ist doch gerade das nichtdeutsche Element im deutschen Volkskörper, das diese „Gesangsunarten", wie R. Lach sie nennt, bewirkt! Was haben diese mit dem echten Volksliede zu tun? Wir müssen doch zwischen „deutschem Volksgesange" und „Volksgesange in deutscher Sprache" unterscheiden! Vollends auf die Bauernbevölkerung des mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Deutschlands, die viel weniger vermischt war, als es die heutige ist, kann man einen solchen Vergleich nicht anwenden[1]).

Wie Böhme sowohl „Wechselrhythmik" mit „Wechseltakt" als auch „Vortrag" mit „Anlage" verwechselt und welche Schlüsse er daraus zieht, zeigt die einschlägige Stelle auf S. LXVII: „Wie ist das Volksgefühl wohl darauf verfallen, den Taktwechsel zu üben? Das Gefühl steht uns nicht zur Antwort: es tat's eben und fertig war's." Fürwahr, eine einfache Beweisführung! Doch weiter: „Wer da meint, das schlichte Volk müsse doch den gleichförmigen Takt mehr lieben als dergleichen Verrückungen, der irrt sehr und hat den lebendigen Volksgesang nicht genügend beachtet.

„Das nicht dressierte Volk singt (wo es eben noch aus dem Herzen, ohne Notenbücher singt) selten streng im Takt. Dehnungen und Beschleunigungen sind ihm und waren ihm jedenfalls zu allen Zeiten eben so eigen, wie dem Kunstsänger sein *ritardando* und *accelerando*, ohne sich dessen während der Ausübung bewußt zu sein und ohne die technischen Ausdrücke dafür zu kennen.

„Langweilig (das darf man aus den musikalischen Dokumenten vergangener Jahrhunderte folgern), langweilig war dem Volke jederzeit der ewig gleichbleibende Pendelschlag, also die taktische Musik, die wohl zum Marsche und für Bereiter gut und für Tanzmusik notwendig, aber für alle ausdrucksvolle Gesangmusik zu keiner Zeit geliebt und geübt worden ist. Darum ist das Rezitativ, der deklamatorische Vortrag der Anfang und das Ende alles wahren Gesanges, von der Psalmodie der Hebräer bis zum Gregorianischen Gesange, und von da bis auf den lutherischen Kirchengesang (nicht zu verwechseln mit dem schleichenden, seiner Seele und alles Lebens entkleideten heutigen Choral)[2]), ja von den Griechen bis auf R. Wagner.

„Nur unsere im Takt dressierte, uniformierte, durch Klavierhämmer verholzte Gegenwart vermag sich solche Zumutungen, wie das Takthalten, gefallen zu lassen . . ."

Wir haben wohl genug vernommen! Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich behaupte, daß Böhme durch dieses wenig wissenschaftliche Eifern nur sein Gewissen beschwichtigen will, das von solcher Wissenschaft nichts wissen will. Er nimmt eine Mittelstellung ein. Mit Entschiedenheit wendet er sich gegen die *lombarda* und spricht von „hinkenden naturwidrigen Kadenzen" (S. LXVI); die anderen Setzer- und Kunstsänger-Zutaten offen anzugreifen, wagt er nicht mehr (was aber ist da nicht alles „hinkend" und „naturwidrig"?). Es

---

[1]) Böhme sagt aber (S. LII): „Warum sollen wir zweifeln, daß auch der deutsche Volksgesang der Vorzeit dergleichen Zierwerk liebte?"

[2]) Winterfeld!

kommt nur zu gelegentlichen Durchbrüchen des gesunden Gefühles, wenn z. B. zu Nr. 456 des deutschen Liederhortes Erk-Böhme II. die Bemerkung steht: „Original widerlich gedehnt" und die Stelle vereinfacht ist (vgl. die taktische Wiedergabe der Hildebrand-Liedweise, die erst recht die unerhörte Zumutung des Takthaltens enthält). Den Wechselrhythmus vollends, den er fälschlich „Taktwechsel" nennt, verteidigt er mit Feuereifer gegen die „verholzte" Gegenwart.

Die Verwechslung von „Anlage" und „Vortrag" begeht auch H. Rietsch (Die deutsche Liedweise, Abschn. 12): „Meines Erachtens ist das Verhältnis des neueren verwickelten Rhythmus' zum alten einfachstraffen folgendes: Die zielbewußte Anwendung des ersteren hat die Beherrschung des letzteren zur Voraussetzung.... („potentielle" Verschiedenheit!) und noch im selben Abschnitte: „Auch der einzelne muß den strammen Rhythmus voll beherrschen lernen, bevor er sich erlauben darf, im *rubato*-Tempo zu spielen." Übrigens widerspricht Rietsch später seinen eigenen Ausführungen über das Verhältnis des einfachen und verwickelten Rhythmus', in denen er doch dem einfachen die entwicklungsgeschichtliche Priorität zubilligt, wenn er in Abschn. 37 sagt: „Das deutsche Lied reicht in die vormetrische (nicht taktische) Zeit zurück, die zugleich die Zeit gänzlichen Fehlens von absoluten Zeit- und Betonungsvorschriften ist..." Da schließt er außerdem aus der Beschaffenheit der dem gregorianischen Gesange angepaßten Neumen und Choralnotenschrift auf die rhythmische Beschaffenheit der in dieser nicht mensurierenden Notenschrift notgedrungen aufgezeichneten deutschen Lied- und somit auch Volksliedweisen.

H. J. Moser[1]) hat einen seltsamen Vermittlungsversuch unternommen. Er hält, wie wir sahen (vgl. S. 387, Fußnote) an der „Volkseinheit" fest und betrachtet den Inhalt der Überlieferung als echt im volksmäßigen Sinne; er will ihm aber das Gesetz des „immanenten Vierhebers" zugrunde legen, das er, in richtiger Erkenntnis seiner Gesetzmäßigkeit im wahrhaft deutschen (= volksliedmäßigen) Gesange, aber falscher Anwendung auf die Überlieferung des „Kunstgesanges in deutscher Sprache" in dieser nachzuweisen trachtet. Er hilft sich dabei, indem er die wechselrhythmischen und anderen freirhythmischen Erscheinungen als im Notenbilde selbst ausgedrückte „agogische Vortragsnuancen" auffaßt, denen „isometrische" Anlage zugrunde liege (wenige, wahrhaft „polymetrisch" angelegte nimmt er von dieser „Scheinpolymetrik" aus). Seinem immanenten Takte ordnet er — wie wir (S. 400) sehen werden — sogar umfangreiche Setzermelismen unter.

Da nun aber dieses rhythmische Zurechtrücken oft nicht genügt, um die isorhythmische Form herzustellen (so z. B. in „Es ist ein Reichstag für...", Z. f. M. I, S. 231), kommt M. zu folgendem Schlusse (ebda): „Hiernach kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, in welcher Weise die in den alten Volkslieddrucken meist nur andeutenden Pausen an den Zeilenenden genau aus-

[1]) Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen; Zeitschr. f. Musikwissensch., I. Jahrgang, S. 225ff., Gesch. d. Musik I, S. 243 ff.

zuschreiben wären, um die immanenten vier bzw. acht Hebungen in Erscheinung treten zu lassen."

Indem nun M. diese Veränderungen auch an der streng mensurierten Überlieferung vornimmt, verläßt seine Analyse den sicheren Boden. Die Annahme, daß bei einstimmigem Gesange die Mensur durchwegs nicht streng zu nehmen sei, sondern nur als beiläufige und schwankende Bezeichnung des Vortrages („agogisch"), ist wohl schon angesichts der gesetzmäßigen, stereotypen Erscheinung der Wechselrhythmik nicht haltbar. Auch ist nicht einzusehen, wieso bei einstimmigem Vortrage eines Tenors (z. B. Entlaubet) eine andere Anlage anzunehmen sei, als bei mehrstimmigem — wo doch die Aufzeichnung genau dieselbe ist; nach Moser aber ist die einstimmige (in der Regel) „isometrisch" angelegt und bloß scheinpolymetrisch — agogisch (d. h. beiläufig den Vortrag anzeigend) notiert, woraus sich der Widerspruch zu dem auf Grund seines Mensurzwanges unleugbar polyrhythmisch angelegten mehrstimmigen Gesange ergibt.

M. ändert aber auch ohne Rechtfertigung — die bei der „agogischen Notierung" und der „Pausenausschreibung" immerhin vorhanden ist — an der Überlieferung, was z. B. in der Wiedergabe des Maximilianliedes zu beobachten ist (Z. f. M. I., S. 251; M. G., S. 300):
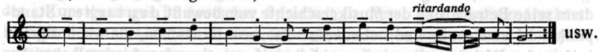


Da ist (vgl. S. 372) das Melisma auf die Hälfte gekürzt, damit der „immanente Vierheber" hergestellt werde (agogische Auffassung liegt jener Änderung bei dem straffen „granitenen" Marschrhythmus doch unmöglich zugrunde?)

So verlegt sich M. selbst den Weg zur Lösung, indem er der Volksliedform gewaltsam den fremden Tonstoff einpreßt; es ist ähnlich, wie mit den Fremdwörtern: je mehr sie angepaßt werden, umso schwerer sind sie auszumerzen. — Schade ist's, daß gerade dieser Forscher solche Wege eingeschlagen hat, denn seine Betrachtung der Musikgeschichte vom bewußt deutschen Standpunkte ist eine große und notwendige Tat; wir Deutschen, die wir uns gerne in fremdes Wesen verlieren, tun gut daran, uns einmal auf uns selbst zu besinnen. Diese Selbstbesinnung kann aber auch nur Früchte tragen, wenn sie auf Tatsachen gegründet ist; romantische Träume helfen uns nicht. Ein solcher Traum aber ist gerade jene — freilich sehr anheimelnde Anschauung von der „Volksgemeinschaft", die Moser mit seinen Vorgängern teilt und welche, auf die Liedüberlieferung übertragen, den dort klaffenden Zwiespalt verdeckt. Die abendländische „hohe" Musik ist nun einmal aus der Synthese fremder und einheimischer Bestandteile erwachsen und damit muß sich die Forschung abfinden. An dem Fremden, dem gregorianischen Gesange, hat sich das eigene Wesen entzündet und sich im Kampfe dagegen allmählich durchgerungen, freilich nicht ohne Zugeständnisse an die fremde Art machen zu müssen; dies konnten wir gerade in unserem Überlieferungskreise feststellen.

Es mögen nun noch einige Bemerkungen statistischer Natur hier Platz finden, die uns weitere Bestätigungen unserer Anschauung geben. Da ist zunächst die Tatsache — die sich uns wohl schon während der Analyse aufgedrängt haben wird —, daß in der kirchlichen Überlieferung das volksmäßige Gestaltungsprinzip stärker hervortritt als in der gesellschaftlichen. Das ist einfach so zu deuten, daß die gesellschaftliche Überlieferung eben für die „Gesellschaft" bestimmt war, während in der Kirche auch das „Volk" mit dabei war, auf das man Rücksicht nehmen mußte.

Auffallend einfache Gestaltung finden wir auch in Scherzliedern, besonders in den hierher gehörenden Fragmenten der Quodlibets, hinter denen die „niedere" einstimmige Liedpflege der Gesellschaft steht, die sonst nicht Zutritt zur Kunst hatte. Wo von Bauern — meist spottend — die Rede war, konnten wir „bäurische" Melodie feststellen. Schließlich seien noch die Schlemm- und Sauflieder erwähnt; die einfache Gestaltung überwiegt, und das nicht Volksmäßige ist meist Travestie: So stellt die „Saufmesse" gerne recht derbe Gassenhauer neben „heiligen" Gesang (z. B. Böhme, Nr. 327 und besonders 353). Daß sich das Volksempfinden da vordrängte, ist ganz natürlich: Im Wirtshause schwand die gute „Erziehung"!

Wir können nun daranschreiten, an Hand der gewonnenen Erkenntnisse älteren, in der Überlieferung verderbten Volksliedweisen ihre wahre Gestalt wiederzugeben. Einen solchen Versuch haben wir schon in der Böhmeschen Übertragung des Hildebrand (S. LXVIII) kennengelernt; sehen wir uns nun den Versuch Mosers an. Konnten wir schon bei der Maximilian-Melodie keine Wiederherstellung, sondern bloße Vergewaltigung der Überlieferung als solcher feststellen, so müssen wir das vollends bei dem Versuche Mosers, die „agogische Notierung" des Entlaubet in „isometrische" Notation mit „agogischen Vortragszeichen" zu übersetzen (Z. f. M., S. 250; in der Geschichte, S. 283 bloß angedeutet):



wobei er noch dazu die typischen Setzermelismen „Koloratureinschübe durchaus volkstümlicher (fast bänkelsängerischer) Art" nennt, welche Behauptung er allerdings in seiner Geschichte unterdrückt und dafür sagt: „Wie weit in dieser Beziehung[1]) freilich noch vom „Volksliede" gesprochen werden darf, bleibt eine offene Frage . . ." Diese „offene Frage" ist aber gerade die Kernfrage der ganzen älteren Volksliedforschung! (Man beachte auch den zweisilbig stumpfen Ausgang der ersten Zeile, der das grundsätzliche Mißverständnis der Grundlage dieses Zäsurrhythmus bezeugt.)

Auf diese Weise darf also nicht hergestellt werden, denn das hieße eine Krankheit mit Pflästerchen und Verbänden heilen wollen, die nur operativ zu beseitigen ist.
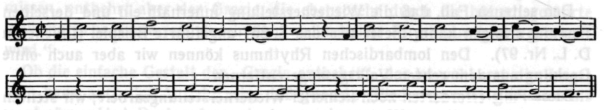
---

[1]) Nämlich der freien Gestaltung.

Wir wollen nun daran gehen, den Plan unserer Wiederherstellungsarbeit zu entwerfen, deren oberster Leitsatz es sein *muß*, das Fremde nicht anzupassen, sondern rücksichtslos zu entfernen. An eine alle Möglichkeiten erschöpfende Vorführung kann hier natürlich nicht gedacht werden; es sollen lediglich einzelne Musterfälle vorgeführt werden, welche die Arbeitsmethode erläutern. Diese besteht darin, daß wir von eindeutigen Fällen ausgehen, wo neben der verwickelten noch die einfache(n) Lesart(en) zur Verfügung stehen, um an dem Vergleiche für die freie Arbeit zu lernen. Bei Heranziehung jüngerer Lesarten müssen wir vorsichtig sein (Inhalt!), können aber durch sie wichtige Aufschlüsse erhalten; inhaltlich wird uns dabei die erworbene Stilkenntnis leiten. Sodann schreiten wir zu Fällen, bei denen in bescheidenem Maße freie Arbeit zu leisten ist und weiter zu immer verwickelteren; gewisse typische „Zutaten" können wir leicht auf Grund der durch die Analyse gewonnenen Stilkenntnis erkennen und ausscheiden, auch ohne Deckung durch eine gesunde Fassung zu haben. Es handelt sich dabei nicht darum, die oder die Fassung herzustellen, sondern eine zu finden, wie sie für damals möglich ist (volksmäßige Variation!).

Die Stufen der Überlieferung liefern uns bei dieser Arbeit die Ansatzpunkte; innerhalb der oben angegebenen Deutlichkeitsgliederung werden wir die gewohnte Reihenfolge anwenden: wechselrhythmische (2), gesellschaftliche (3) und beiderseitige Veränderung (2 + 3).

Wir beginnen mit dem einfachsten Falle, daß neben einer wechselrhythmischen Fassung die einfache tatsächlich erhalten ist; dies haben wir bei „Es wohnet Lieb bei Liebe" vor Augen (s. S. 356f.). Hierher gehört auch die Gegenüberstellung hymnisch (erste Stufe): einfach, wie sie in unserem besonderen Falle (s. S. 360) vorlag. Dazu ist nichts weiter zu sagen.

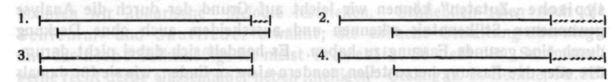
Ein typischer Fall setzerischer Überarbeitung ohne wechselrhythmische Zwischenstufe (3) und noch dazu einer ganz frischen (originalen) Überarbeitung „dieses" Setzers liegt uns im Diskante des Forsterschen Schulsatzes vor (Beil. IV). Daneben lernten wir zwei geradgliedrige Fassungen kennen (Beil. V und VI); ich wähle aber hier eine andere, kirchlich-einstimmige zum Vergleiche (Böhme, Nr. 271 A), weil sie gerade das Vorbild für den „Diskant" abgegeben hat:



Vergleichen wir mit dem Nebencantus f., so ergeben sich dort folgende Änderungen: Erste Zeile. Dehnung des volksgesanglichen Melismas (Dialyse der Senkung!) — Zweite Zeile. Rhythmische Veränderung zur Erlangung der *penultima*-Länge (hier wird kadenziert!) bzw. Ersatz der volksmäßigen Melismenwendung durch die entsprechende setzerische, ferner Anhängung eines zusammengesetzten Setzermelismas mit *discantus*-Klausel. — Dritte

Zeile. Unverändert. Vierte Zeile. Anhängung desselben Melismas wie in Zeile zwei (die Zeile selbst jedoch unverändert).

Wir sind nun auch in der Lage, die Veranlassung zu dieser Veränderung feststellen zu können: Es ist die Rücksichtnahme auf den Haupt-*c. f.* (im Tenor) gewesen. Durch das starre Festhalten an diesem und das unverkennbare Streben, die beiden Melodien immer gleichzeitig schließen zu lassen, war der Setzer gezwungen, den Diskant zu strecken; denn genau übereinander fügten sich ihm die Singweisen nicht zu befriedigendem Zusammenklange: Er mußte so lange hin und her rücken, bis das Ziel erreicht war und die im Diskante entstandenen Leeren irgendwie ausfüllen. Wir erkennen das Verhältnis deutlich, wenn wir die Ausdehnungen der beiden *cantus firmi* schematisch-zeichnerisch übereinanderstellen:



1. Die obere Singweise beginnt um eine Halbe früher (der Eindruck, als begänne die untere früher, wird durch den gedehnten Auftakt hervorgerufen); zur Ergänzung der nunmehr fehlenden Halben sind die zwei Viertel im dritten Takte zu zwei Halben gedehnt:

2. Die obere Melodie setzt um drei Halbe früher ein; bloße Dehnung genügte da nicht mehr: es wurde „angehängt" (auch die Klausel selbst ist hier Zutat!).

3. Hier fügte sich der Zusammenklang ohne Verrückung.

4. Wie 2.

Wir haben hier die Geschichte einer Korrumpierung durch den Setzer vor uns. Diese beschränkt sich nicht auf bloß rhythmische Veränderung (wie bei Wechselrhythmik), sondern erweitert auch den Tonvorrat durch Anfügung von Melismenbildungen samt Klausel. Auch erweitert sie den Umfang bis zum unteren Leiteton hinab (*discantus*-Klausel!); wir merken uns für die spätere Arbeit vor, daß wir bei Wiederherstellung nicht an den überlieferten Umfang gebunden sind.
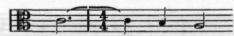
Den seltenen Fall, daß die Wiederherstellung innerhalb ein und derselben Fassung erfolgen kann, bietet uns das S. 367 angeführte Beispiel (Liliencron D. L. Nr. 97). Den lombardischen Rhythmus können wir aber auch ohne Deckung aus dem echten Volksgesange entfernen.

Diese Fälle erforderten noch keinerlei Wiederherstellungsarbeit; wir stellten bloß fest und lernten. Vor allem zu merken ist, daß die volksmäßige Form die taktisch-geschlossene ist; nach unserer grundsätzlichen Erkenntnis der Gültigkeit dieses Gesetzes auch für das echte ältere Volkslied können und müssen wir Verstöße dagegen bei der Wiederherstellung beseitigen.

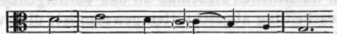
Nun wollen wir einen Fall vornehmen, der — der Stufe 2 + 3 angehörend — schon einige Arbeit erfordert, ja streng genommen schon eine gänzlich freie Arbeit darstellt, weil uns da nur eine jüngere geradgliederige Fassung zur

Verfügung steht (eine Vereinfachung der alten); in solchem Falle haben wir uns *immer möglichst an die alte Fassung zu halten*, soweit sie inhaltlich rein ist und im übrigen unsere Stilkenntnis in Tätigkeit zu setzen. Wenn die junge Fassung, wie in unserem Falle, eine Vereinfachung der alten ist, dann müssen wir ihren Inhalt mit Vorsicht betrachten, es kann da manches inhaltliche Merkmal mitgenommen worden sein, das kunstmäßig im älteren Sinne ist und das wir natürlich in der Wiederherstellung nicht brauchen können. Wenn auch hier in dieser Untersuchung auf das Inhaltliche nicht besonders eingegangen worden ist: durch die Beschäftigung mit dem Stoffe in formal-rhythmischer Beziehung sind die wichtigsten inhaltlichen Fragen mitgeklärt worden; Form und Inhalt sind ja nicht zu trennen (s. die Melismen).
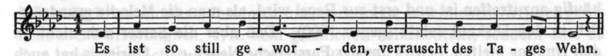
Die Singweise, an der wir diesen Fall behandeln wollen, ist die des Tenors „Entlaubet". Den operativen Eingriff, der oben für die Wiederherstellungsarbeit überhaupt gefordert wurde, führt uns H. Rietsch in mustergültiger Weise an dieser Melodie vor, indem er den „dreitaktigen" Rhythmus auf den ursprünglichen „Zweitakt-Rhythmus" zurückführt, freilich mit entgegengesetzter, geradezu mißbilligender Absicht. Er sagt im Abschnitt 104: „Die Töne über der Silbe win- lassen sich tonal auf den Hauptton *c* und einen Verbindungston *h* (zum *a* hinab) zurückführen. Tun wir dies aber:



so wird die Dehnung schon als solche kenntlich und überflüssig, also störend. Es drängt zur Kürzung um einen Takt:



Damit ist im Anschluß an die ersten zwei *tempora* der „quadratische" Rhythmus hergestellt. Tatsächlich findet sich eine solche Zurückführung auf den trockenen quadratischen Rhythmus in der geistlichen Umdichtung



(Böhme, Volkst. L., S. 581). Er läßt nichts Wesentliches im Tonsinn vermissen, entbehrt aber der Grazie, die ebensosehr durch die hübsch geführte melismatische Linie, als durch den wechselnden Rhythmus hervorgebracht wird."

Ob die einfache Gestalt der „Grazie entbehrt", das ist wohl erst die Frage; man kann auch der Ansicht sein, daß gerade Glieder anmutiger seien als verkrüppelte! Doch gehen wir den gewiesenen Weg weiter und versuchen wir unter Entfernung der „Setzerzutaten" vorerst einmal die *normale* Spielmannsgestalt wiederherzustellen. Die Gestalt, wie Rietsch sie durch die Zurückführung für den Aufgesang gewinnt, ist dieselbe, wie wir sie formalrhythmisch schon durch das zweite Zeilenpaar der Lochamer Melodie gegeben hatten. Die erste Zeile des Abgesanges könnte möglicherweise durch den *dactylus* eingeleitet worden sein; doch ist die normale Gestaltung in wechsel-
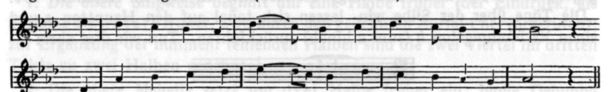
rhythmischen Gesängen diejenige der ersten Zeile des Aufgesanges. Der Zäsurrhythmus von 1 zu 2 wird durch Entfernung des typischen Setzermelismas in freier Arbeit hergestellt (Stilkenntnis!). Die zweite Zeile erhält normalen Rhythmus, die dritte bleibt unverändert (geradrhythmische Einleitungsgruppe, zur Abwechslung), ebenso die Zäsurgruppe von 3 zu 4.

Bis hierher geht alles glatt, die Entfernung des Setzermelismas aber macht Schwierigkeiten. Wohl lassen sich, in ähnlicher Weise wie Rietsch es im Aufgesange getan hat, die Haupttöne herausschälen, doch die Wendung, die dann entsteht:



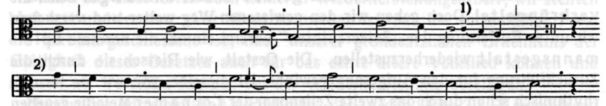
scheint mir inhaltlich jung zu sein.

Da gibt uns die jüngere (geistliche) Fassung einen Fingerzeig; sie führt die Melodie nicht nochmals hinauf zum *g*, sondern gleich abwärts zum Schlusse aus dem unteren Leitetone. Hier ist die Fortsetzung der von Rietsch angeführten Fassung von 1841 (Gottfried Kinkel):

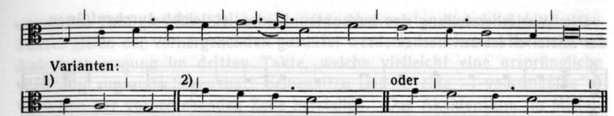


Wenn wir diese Schlußwendung in die alte Lesart einsetzen, so stellen wir zugleich auch den inhaltlichen Anschluß an das Vorhergehende her, der durch die setzerische Bearbeitung abgeschnitten gewesen ist: die zweite Abgesangzeile zeigt auch in der alten Fassung diese Wendung, bloß auf anderer Tonstufe (musikalischer Reim!). Schon aus diesem Grunde ist die jüngere Klausel auch als die ursprüngliche in dieser Liedweise anzusprechen, wiewohl sie sonst dank der „Mode" der *cantus*-Klausel in der älteren Überlieferung nicht häufig anzutreffen ist und erst zur Regel wird, als man die Melodie grundsätzlich in den Diskant setzte (gegen 1600). Daß aber die Setzer sich nicht an den Umfang hielten, bewies uns der Forstersche Neben-c. f. Übrigens hat auch Eccard (s. Winterfeld I, Beil. 137) die *discantus*-Kadenz wohl kaum aus direkter Volksgesangsüberlieferung, sondern weil er die Melodie eben schon in der Oberstimme hat[1]) (wie auch Kinkel nicht auf lebendige Überlieferung zurückgeht).

Wir können also die normale spielmannsmäßige Fassung etwa so ansetzen (mit Varianten):
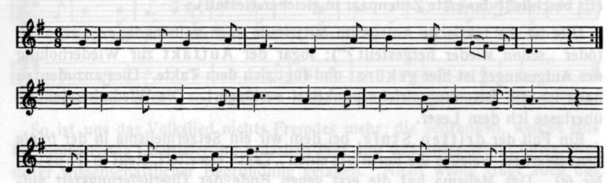


[1]) Die älteren Fassungen haben alle die *cantus*-Klausel; so hat Eccard an den gebräuchlichen Melodien doch geändert!
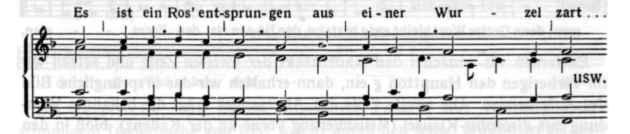


Das Akzidentium in der zweiten Abgesangzeile wurde fortgelassen; der einstimmige Gesang modulierte gewiß nicht in die Tonart der zweiten Stufe. Zudem wird auch in einigen Sätzen nicht moduliert (Senfl, Ott/Eitner, Nr. 54; Stoltzer, Forster I/Lil., D. L. Nr. 59). Die jüngeren Choralfassungen haben sich für die Modulation entschieden (s. Erk-Böhme, D. L. II, Nr. 744), während sie in der volkstümlichen Fassung Kinkels wieder verschwunden ist. Das Herabgleiten in der vorletzten Zeile ist meisterlich oder kunstgesanglich; wiewohl es in keiner der älteren Fassungen, die uns vorliegen, vorkommt, habe ich es der Spielmannsfassung als Variante beigesetzt, weil es dort gut „möglich" ist.

Leicht können wir nunmehr die Grundgestalt der Volksliedweise angeben (transponiert und in verkürzter Schreibung):

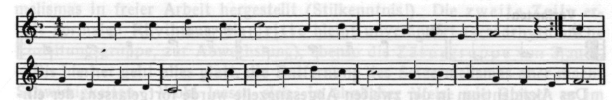


Einen alten Text kann ich nicht zu dieser Singweise stellen; der weltliche ist „höfisch", noch dazu von jener unangenehmen, weichlichen Art, der geistliche nicht ursprünglich, d. h. kein geistlicher Volksliedtext, sondern eine zu dem gesellschaftlichen Tenor erfundene Parodie.

Ein anderer Fall der Stufe 2 + 3 weist ebenfalls jene Satzsynkopen auf, wie wir sie am vorigen Beispiele in der zweiten Zeile des Abgesanges kennenlernten. Der betreffende Satz ist zwar ein späterer (1609, in „*Musae Sioniae*" von Michael Prätorius), aber gerade dort, wo er die Melodie setzerisch verändert, in rhythmischer Beziehung altertümlich. Ich gebe ihn nach Winterfeld, I, Beil. Nr. 90, soweit wir ihn brauchen:



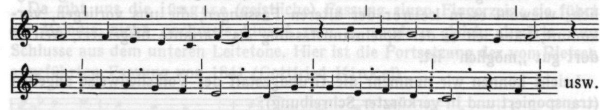
Die Wiederherstellung des bekannten Liedes ist leicht durchzuführen — der Mittelteil ist unversehrt —:



(Der Text enthält eine falsche Betonung: mittén.)

Die Satzsynkopen können wir überall entfernen — auch wenn wir den Satz nicht zur Verfügung haben, der uns die Ursache zeigt; so in einem anderen Falle der Stufe 2+3:

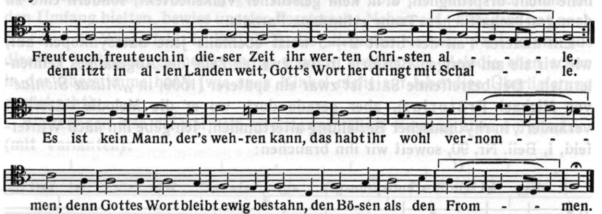
Deutscher Liederhort Erk/Böhme, II, Nr. 387 (Winnenberg, „Christliche Reuterlieder", Straßburg 1582)



(Es beschließt das erste Zeilenpaar in gleicher Gestalt).

Hier ist die taktische Anlage im Mittelteile noch vollständig rein erhalten (oder „schon wieder hergestellt?"); sogar der Auftakt zur Wiederholung des Aufgesanges ist hier gekürzt und fügt sich dem Takte. Dies anzudeuten habe ich die Betonungsstriche punktiert verlängert. Die Wiederherstellung überlasse ich dem Leser.

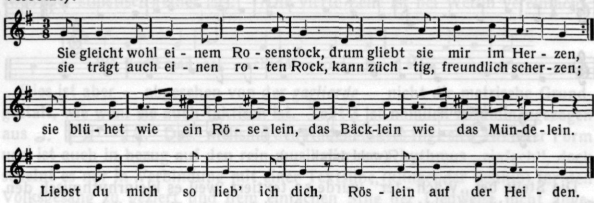
Ein Fall der dritten Stufe, bei dem wir ein Setzermelisma in der *tripla* kennenlernen, welches die Form um einen „Takt" erweitert, steht in Bapst II, Nr. 60. Das Melisma hat die erst gegen Ende der Überlieferungszeit auftretende verzierte *discantus*-Klausel, die gerade in der *tripla* am öftesten auftritt. Die Mensur befiehlt hier durchgehende Takteinteilung, der sich der Rhythmus der Melismen auch nicht widersetzt:



Entfernen wir zunächst den Kadenztakt der zweiten Zeile und setzen wir im vorherigen den Hauptton *g* ein, dann erhalten wir das ursprüngliche Bild des Aufgesanges. Die zweite Zeile des Abgesanges trägt die bekannte Wendung mit *discantus*-Klausel (Melismierung vorne an der Kadenz), bloß in den
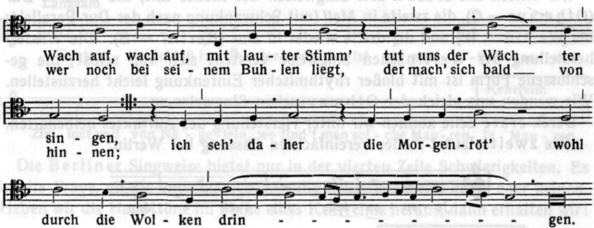
ungeraden Takt gestellt. Sie kann am einfachsten unter Ausschluß des dritten Taktes gleich der vorhergehenden gestaltet werden; man kann aber auch die Aufwärtsbewegung im dritten Takte, welche vielleicht eine ursprüngliche Wendung zugrunde liegen hat, beibehalten und so eine — volksmäßige — Variation der vorhergehenden Zeile herstellen. Das Akzidentium im Mittelsatze kann Setzerzutat sein (Kadenz!); ich glaube aber, daß hier ursprünglich eine Modulation in die Oberdominanttonart vorlag (auf eine Begründung meiner Annahme muß ich verzichten, weil die Tonartenfrage beim wahren Volksgesange auch wieder eine neuartige Durchforschung verlangt, die bisher noch nicht befriedigend unternommen worden ist).

So erhalten wir die einfache Gestalt, zu der Böhme auch den weltlichen Text gefunden hat (s. Erk-Böhme II, Nr. 426), der ein Vorläufer des Goetheschen „Sah ein Knab . . " ist. Ich versuche $^3/_8$-Takt anzuwenden (nach G versetzt):



So ist uns das Volkslied nichts Fremdes mehr; die Schranken, welche eine korrumpierende Überlieferung zwischen ihm und uns aufgerichtet hatte, sind unter wissenschaftlicher Begründung gefallen. Nicht wenig trägt auch das verkleinerte Notenbild zur Vertrautheit bei.

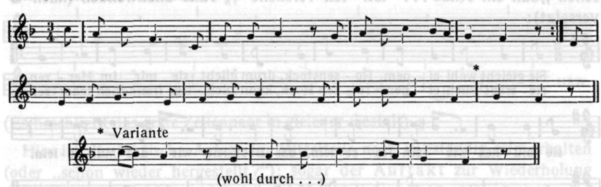
Ein besonderer Fall der Stufe 2+3 ist das auf S. 356 und 384 erwähnte „Wach auf". Davon liegen uns zwei „gesetzte" Fassungen vor, eine weltliche und eine geistlich parodierte, jede in mehreren Aufzeichnungen. Die weltliche (aus „Reuterliedlein" 1535) lautet nach Böhme (Nr. 101):



Die geistliche, von Böhme angeführte Fassung aus Walthers mehrstimmigem Liederbuche von 1551 weicht durch den schon erwähnten geraden

Einleitungsrhythmus und dadurch von der weltlichen ab, daß sie in der Zäsurgruppe 1 : 2 des Abgesanges die Setzerpause entfernt hat (vgl. die Fassungen des Entlaubet!). Die Schlußkoloratur ist an und für sich dieselbe, jedoch durch Unterlegung einer weiteren halben Textzeile teilweise zu „Melodie“ gemacht.

Wie schon (S. 356) erwähnt wurde, ist hier der $^3/_2$ Anlagerhythmus, weshalb wir ihn auch bei der Wiederherstellung durchführen. Das Schlußmelisma kann kurzer Hand entfernt werden, indem man von dem *c* seines Einsatzes (dieses eingeschlossen) alles bis auf die Klausel (*g—f*) wegläßt. Oder aber, man folgt dem Gange des Melismas bis zum *a* und setzt dann etwa, dem melismatischen Gange, der eine stilistisch unpassende Hauptlinie ergibt[1]), nicht genau folgend, die zweite Melodiezeile des Aufgesanges ein, zu der man die letzte Textzeile wiederholt.

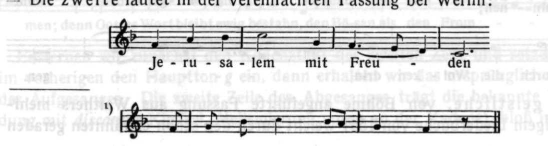


Die Stelle bei „Wäch - ter“ wurde so textiert, weil es kleinrhythmisch den Regeln des jüngeren Volksgesanges entspricht (vgl. „Ta - ges“ in der volkstümlichen Fassung des Entlaubet auf S. 403); diese Unterlegung ist auch die metrisch-normale. — Gegen die Variante möchte ich Zweifel aussprechen und setze sie mit Vorbehalt hin; die erste Fassung ist geschlossener und daher besser.

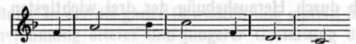
Den Abschluß bilde ein Fall, der schon größere Stilkenntnis erfordert und der uns besondere Anteilnahme abzwingt, weil er bis in den jetzt lebenden Volksgesang hereinreicht, das Schloß in Österreich.

Wir teilten auf S. 358 f. drei Singweisen des Liedes mit, die erste in *Dur* (Othmayr = *O*), die zweite in *Moll* (mit Schwankung nach der *Dur*-Parallele; bei Werlin = *W*) und die dritte wieder in *Dur* (Berlin = *B*). Die Wiederherstellung der Werlinschen Singweise versteht sich von selbst; die geschlossene Form ist mit bloßer rhythmischer Einrenkung leicht herzustellen. Wir wenden uns gleich der Othmayrschen Singweise zu.

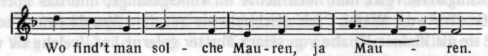
Deren erste Zeile können wir unter Herstellung des Auftaktes beibehalten. — Die zweite lautet in der vereinfachten Fassung bei Werlin:



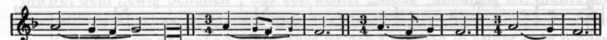
Diese Wendung scheint mir aber stilistisch zu willkürlich für den Volksgesang zu sein; selbst wenn wir sie vereinfachen:



ist wohl der normale Rhythmus hergestellt, das gewaltsame Abbiegen der melodischen Linie aber ist für den Volksgesang nicht gut anzunehmen. Ich möchte daher einer solchen Lösung aus dem Wege gehen und schlage vor, die zweite Zeile der Werlinschen *Moll*-Weise, die in reinem *Dur* steht und auch sonst stilistisch gut paßt, in die Wiederherstellung einzusetzen. Die *moll-Dur*-Weise ist der Othmayrschen auch sonst nahe verwandt (Schluß der ersten Zeile; die dritte Zeile ist die erste *O*, nach *moll* versetzt). — Die dritte Zeile läßt sich durch Heraushebung des Kernes aus der melismierten (*O* selbst) gewinnen, mit (unter Berücksichtigung des *d* über „Nä") oder ohne Vorhalt (was hier stilistisch reiner ist). — Die vierte Zeile ist bei Werlin vereinfacht:



Dies ist aber — abgesehen von der *gagliarde* — nicht die metrische Grundgestalt, wie wohl sie auch taktisch ist. Takt 3 ist nämlich zusammengezogen aus 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 ♩ |. Das Melisma des Kadenztaktes fügt sich zwar der Form und ist auch in bezug auf den rein musikalischen Rhythmus „einfach", doch scheint es mir in Verbindung mit einer Textsilbe (klingender Schluß) für den Volksgesang zu geziert und dem einfachen Stile der Liedweise nicht angemessen zu sein (es ist das auf S. 369 angeführte erste Melisma der ersten Entwicklungsstufe im ungeraden Takte), weshalb ich den Weg der Vereinfachung fortsetze:
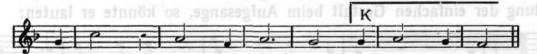


womit wir zur Grundlage des Setzermelismas gelangt sind.

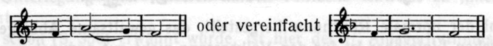
Wir können also die volkstümliche Fassung etwa so ansetzen:
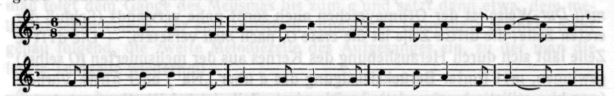


Die Berliner Singweise bietet nur in der vierten Zeile Schwierigkeiten. Es ist die Frage, ob die volksmäßige Fassung einen Kehrreim hatte oder keinen. Heben wir die Haupttöne im Sinne eines Kehrreims heraus, dann erhalten wir:



Diese Bildung aber ist inhaltlich unmöglich (an und für sich auch deshalb, weil die dritte Zeile schon auf *g* schloß). Lassen wir aber den Kehrreim fallen, dann ergibt sich durch Heraushebung der drei wichtigsten Haupttöne die Klausel:
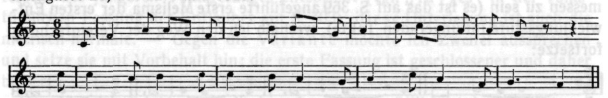


Besser ist hier die Vorhaltbildung, weil sie dem vollen Melodieschlusse in der zweiten Zeile als musikalischer Reim entspricht. Somit wäre die Rumpfgestalt ohne Kehrreim:



Diese Singweise lebt nun noch heute im Volksgesange, und das noch dazu in der Großstadt Wien. Ich zeichnete sie aus dem Munde eines Freundes auf, der sie als kleiner Knabe von seiner Mutter gelernt hat, welche sie wieder von ihrer Mutter als Erbstück überliefert bekam. Der Aufgesang ist derselbe, wie Erk ihn seinerzeit aufzeichnete (Erk-Böhme I, Nr. 61 b), also mit jenem, fremdvolklichen Einschlag verratenden, zweisilbig stumpfen Ausgange (vgl. S. 385); der Abgesang aber erscheint merkwürdigerweise altertümlich, ohne Verzierungen.

Aufgezeichnet aus dem Munde des Herrn Karl Diewald, Wien X, Raaberbahngasse 21, am 22. März 1925.
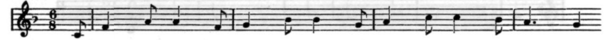


Daß der zweite Teil rein erhalten ist, während der erste verziert wurde, ist eine seltene Erscheinung; gewöhnlich ist der Schluß zersungen.

Führen wir den Eingang auf seinen Kern zurück:



so erkennen wir den Anfang der *B* (bloß mit geändertem Auftakte); freilich ergreift dann die junge Fassung die zweite Stufe, um auf ihr zu sequenzieren. ein inhaltlich jüngeres Merkmal. Die vierte Zeile ist gar nur eine Variante von *B*! Schreiten wir aber über den Rahmen der *B* hinaus, so erkennen wir, daß die dritte Zeile wieder nur eine geringfügige Variante der dritten Zeile von *O* ist (in vereinfachter Gestalt). So sehen wir ein Lied des 15. Jahrhunderts in Wort und Weise noch im heutigen Volksgesange lebendig, wenn auch etwas verändert und durch fremden Einschlag entstellt. Versuchten wir eine Herstellung der einfachen Gestalt beim Aufgesange, so könnte er lauten:



Wir sind am Schlusse unserer Untersuchung angelangt und wollen in einem kurzen, allgemeinen Rückblicke die Ergebnisse zusammenfassen.

Die Feststellung, in der die ganze Beweisführung gipfelt, ist die der wesentlichen Übereinstimmung älterer und jüngerer Gestaltung des Volksgesanges und somit der Unveränderlichkeit der Gestaltungsgesetze, welche dem „Volksliede" als Kulturerscheinung unmittelbarer und echter Art innewohnen. Wir haben in der Überlieferung des älteren Volksgesanges, der Liedpflege der Gebildeten, diesen vielfach entstellt gefunden; in der praktischen Übung des jüngeren Volksgesanges haben wir wiederum „fremdvolkliche" oder gar „exotische" Einflüsse festgestellt. Die Gemeinsamkeiten konnten wir aber auf breiter Grundlage nachweisen.

Wir haben auch andeutungsweise darauf hingewiesen, daß von den beiden „gegenpoligen" Gestaltungsprinzipien, dem „immensuralen" und dem „taktischen", oder dem fremden und dem einheimischen, die sich um 1500 noch die Wage halten, das einheimische schließlich den Sieg davongetragen hat, welche Entwicklung in der Wiener „klassischen" Schule ihre Vollendung und in R. Wagners Werken noch ihre Vertiefung nach der inhaltlichen Seite hin fand.

Daß diese Wandlung aber erfolgte, ist in erster Linie der Volksliedweise zu danken, der deutschen wie der außerdeutschen „abendländischen". Sie war es, die durch ihr Eindringen in den polyphon-freirhythmischen Satz diesen zur Vereinfachung und taktischen Ordnung zwang. Freilich hat sie aus diesem Kampfe schwere Wunden davongetragen — mit Ehrfurcht betrachten wir sie —. Sie zu heilen, wo wir dies vermögen, ist unsere Pflicht; trauern wir dabei dem polyphonen Satze nicht allzusehr nach: Er ist ein Übergang in der Entwicklung zu den Höhen klassischer Kunst. Dem klassischen Gleichmaße, dem „ewig Schönen", das von keiner „Mode" abhängig ist, mußte die eigenwillige Abschweifung sich fügen.

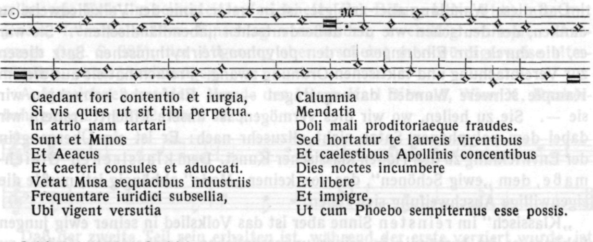
„Klassisch" im reinsten Sinne aber ist das Volkslied in seiner ewig jungen Schöne; es ist beständig in seiner unpersönlichen, bescheidenen Größe, zu der die Persönlichkeit immer wieder zurückkehrt, als zu dem einzigen Lebensborne jeder wahrhaften Kunst.

Nachtrag
zu der Studie „Lieder aus der Reformationszeit“

Von
Johannes Wolf, Berlin

Beim Studium der ältesten Schuldramen kamen mir von neuem die 'Scaenica Progymnasmata Joannis Reuchlin' in die Hände. Sofort nahmen mich die Melodien an den Aktschlüssen des Henno gefangen, die nach der Schlußnotiz „Modos fecit Daniel megel“ einen uns sonst unbekannten Musiker Daniel Megel zum Verfasser haben. Die Weisen der Schlußchöre von Akt 4 und Akt 2 entsprechen nämlich den Melodien von Tanz und Sprung in Daniel van Soests „Bicht“ vom Jahre 1534. In der ersten Ausgabe der ‚Scaenica Progymnasmata', die 1498 erschien, haben die Weisen folgende Form:

Schlußchor des 4. Aktes:



Caedant fori contentio et iurgia,	Calumnia
Si vis quies ut sit tibi perpetua.	Mendatia
In atrio nam tartari	Doli mali proditoriaeque fraudes.
Sunt et Minos	Sed hortatur te laureis virentibus
Et Aeacus	Et caelestibus Apollinis concentibus
Et caeteri consules et aduocati.	Dies noctes incumbere
Vetat Musa sequacibus industriis	Et libere
Frequentare iuridici subsellia,	Et impigre,
Ubi vigent versutia	Ut cum Phoebo sempiternus esse possis.

Schlußchor des 2. Aktes:

Digna sunt Apolline	Diligamus ergo nos
Quae concinunt poetae.	Vates coelitus sacros,
Quo coruscant numine	Quorum ludos scaenicos
Diuinitus prophete.	Ostendimus facete.

Reuchlins Werk fand großen Anklang. In immer neuen Auflagen wurde es auf den Markt gebracht. Eine mehrstimmige Ausgabe mit der führenden Melodie im Tenor erschien 1523 in Wien bei Jo. Singrenius. Aber schon 1534 kam in Köln bei Gymnicus eine dreistimmige Vertonung mit den Megelschen Melodien in der Oberstimme heraus. Diese Ausgabe hat Daniel van Soest zur Vorlage gedient, wie die Fassung der Hauptmelodien und der in der Bicht vorliegende mehrstimmige Satz beweist, der genau mit der Kölner Fassung von „Digna sunt Apollinis“ übereinstimmt. Für Köln als Ursprungsort der „Bicht“ liegt damit ein neuer Beleg vor.

Neunter Jahrestag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung (19. – 21. Juni 1925)

Von
Theodor W. Werner, Hannover

Zur Feier des neunten Stiftungstages hatte das Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung seine gelehrten und künstlerisch gesinnten Freunde aufgerufen; in höherer Zahl, als es die letzten Jahre hindurch geschehen konnte, war man der Einladung gefolgt. Von anderen Kongressen unterscheiden sich die Versammlungen in Bückeburg durch den aus dem Charakter der Landschaft, in der die vornehme Kleinstadt idyllisch eingebettet liegt, sich ergebenden wohltuenden Ton der Intimität. Die Freundlichkeit der Bevölkerung, die den erhöhten Zustrom in gastlichster Art in ihre Häuser aufnahm, gibt die rechte Grundlage, auf der sich wissenschaftlich-organisatorische Beratung und künstlerische, mit allem Recht stark liturgisch gefärbte Betätigung in schönem Zusammenflusse trafen. Aus dem ersten Bereich sei nur mitgeteilt, daß die Herren Abert und Wolf wiederum zu Senatoren bestellt sind, daß die Mitglieder Friedländer und Sandberger das siebzigste und das sechzigste Lebensjahr vollendeten und, daß der Sitz der „Gesellschaft der Freunde" des Instituts von Leipzig nach Bückeburg verlegt worden ist.

Der zweite Bereich trat, wie immer, nach außenhin stärker in die Erscheinung und hatte sich auch in Kirche und Konzertsaal der lebhaften Teilnahme der Bürgerschaft zu erfreuen. In der kleinen katholischen Kirche an der Herderstraße fand ein Sonntagsgottesdienst statt, der dem Andenken des großen Palestrina (300. Geburtstag) gewidmet war und als musikalischen Kern die sechsstimmige Messe „*Dum complerentur*" des Pränestiners enthielt; umrahmt wurde sie durch ein bedeutendes sechsstimmiges Pfingstresponsorium von gleicher Grundgesinnung und die achtstimmige Komposition des 116. (117.) Psalms. Der diese anspruchsvollen Werke, aber auch zwei markige altdeutsche Lieder vortragende Chor von einigen zwanzig Mitgliedern kommt aus Paderborn und erfreut sich in Nordwestdeutschland steigenden Ansehens: Professor Hermann Müller leitet ihn und hat ihn zu einem empfindlichen Werkzeuge seines liturgisch-künstlerischen Willens erzogen; wobei die hier nicht zu berührende Weckung des religiösen Bewußtseins, das den Altarhandlungen (Professor Otto Müller) so innig entsprach, als für das Gelingen ebenso starken Faktor sich offenbarte, wie die Weckung des Gefühls für den schwebend-horizontalen Zug des am gregorianischen Gesange großgewordenen Melos.

Es war ein jäher Übergang, durch den wir uns in die lutherische Stadtkirche versetzt sahen, deren Barockfassade die akrostische Inschrift „*Exemplum Religionis Non STructurae*" trägt. Hier wurde mit Gemeindegesang und sinnreicher Predigt (Professor Dr. J. Smend-Münster) eine Feier begangen, die

dem Gedächtnis des vor zweihundert Jahren verstorbenen Joh. Phil. Krieger gewidmet war und feine Beziehungen zwischen dem Predigttext und der in eigentümlichem Helldunkel stehenden Kantate „Rufet nicht die Weisheit" aufdeckte. Eine zweite Kantate, gleich der ersten von M. Seiffert eingerichtet, aufgebaut in macht- und eifervoller Steigerung auf dem Thema des alten „Ein feste Burg", beschloß die mit andern Stücken Kriegers (liturgischen Gesängen, Orgelkompositionen) geschmückte Andachtsstunde in erhebender Art. Die Mozart-Gemeinde, eine um das Geistesleben der Stadt Hannover hochverdiente Vereinigung von Freunden klassischer und vorklassischer Musik, war mit etwa vierzig Mitgliedern, Spielern und Sängern, unter der Führung des Herrn W. Höhn herbeigeeilt, um Kriegers Andenken zu ehren: das Sopransolo sang ein begabtes Mitglied des Chors; in den ausgedehnteren Baßgesängen zeigte Herr H. J. Moser-Heidelberg eine sichere Verfügung über seinen bedeutenden Stimmbesitz; die Orgel bediente Herr Studiosus Pook-Minden in Einzelspiel und Begleitung sehr feinfühlig; den Gemeindegesang stützte mit dem wertvollen Instrument der ständige Organist der Kirche.

Am Abend vor diesem Gedenksonntage hatte die Mozart-Gemeinde im Verein mit zwei Gesangssolisten ein gut besuchtes Kammerkonzert mit weltlichen Werken in dem akustisch günstigen Saale des *Collegium musicum* veranstaltet. Das Orchester, vom Konzertmeister bis zum Kontrabassisten aus Dilettanten zusammengesetzt, spielte, durch Herrn Höhn in den älteren Stil trefflich eingeführt und im entscheidenden Augenblick mit sicherem Schwung geleitet, zu eigener und damit auch zur Freude der Anwesenden mit charaktervoller Tonschönheit die elfte Kammersonate von Joh. Rosenmüller (in K. Nefs Ausgabe), ein sehr wertvolles fünfstimmiges (von W. Höhn für den praktischen Gebrauch eingerichtetes) Konzert (op. 5, Nr. 11) von Tom. Albinoni und (in A. Scherings Bearbeitung) die durch ihren Temperamentsgehalt bestechende erste Suite von G. Ph. Telemann. Herr Professor Moser entwickelte, von Herrn Pook gut am Klavier begleitet, die Vorzüge seiner angenehmen, beweglichen Stimme und eines klug auf die Betonung des Wesentlichen angelegten lebendigen Vortrags an einer bunten Reihe von Gesängen und Liedern (in eigener Überarbeitung), die von Schütz über Löhner, J. Ph. Krieger, Scholze und Hurlebusch bis zu Neefe und Chr. Rheineck reichte. Die Sopranistin Frau Maria Werner-Keldorfer sang zwei deutsche (von M. Seiffert herausgegebene) Arien von Händel, eine — die einzige — Solokantate von Agostino Steffani, die gleich der kolorierten Arie eines unbekannten Meisters aus der Nähe Reinh. Keisers, die zum Schluß vorgetragen wurde, aus hannoverschem Besitz, nämlich aus dem Kestnerschen Nachlaß im Stadtarchiv stammt (vgl. ZfMW I., 441). Der Beifall eines mit Kennern durchsetzten Publikums muß in diesem Falle an die Stelle einer wegen der Nähe der Beziehungen unangebrachten kritischen Würdigung der künstlerischen Leistung treten und sei nur aus diesem Grunde erwähnt. In einer der Händelschen Arien wurde die Sängerin durch Herrn Volker (Flöte) taktvoll unterstützt; das Geigensolo der anderen spielte mit

feinem Verständnis Herr Wilh. Garvens, der als Konzertist in der albinonischen Komposition Gelegenheit hatte, seine hohen geigerischen Tugenden zu bewähren. Bei einem abendlichen Zusammensein entzückte die Mozartgemeinde durch den improvisierten Vortrag der „Kleinen Nachtmusik" ihres Namenspatrons.

Die von Herrn Professor Dr. Seiffert geleitete öffentliche Sitzung des Instituts war durch einen Vortrag Hermann Aberts ausgezeichnet, der sich mit dem augenblicklichen Zustande des in der Bewegung der Gezeiten menschlicher Anschauungen ewig wechselnden Bildes der genialen Persönlichkeit befaßte und in solcher Betrachtung Beethovens gedanklichen Reichtum mit gedanklicher Klarheit auf das glücklichste verband.

Neuerscheinungen

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925. 1925. 158 S. 8⁰ mit Illustrationen und Faksimilien.

Der neue Bär bringt uns wieder in liebenswürdiger Form reiches Material aus dem Archive des Hauses Breitkopf & Härtel; er steht unter dem Zeichen Goethes, verständlich bei den mannigfachen Beziehungen unseres großen Dichters zu den Familien Breitkopf, Volkmann und Hase, die aufgewiesen werden. Sein Briefwechsel mit Christoph Gottlob und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf wird vorgelegt. Das Leipzig jener Tage wird vor uns lebendig, namentlich der Besitz Breitkopf gewinnt greifbare Gestalt. Ganz natürlich ergibt sich die Erörterung der Frage nach den musikalischen Beziehungen Goethes überhaupt. Ein Stück Weimarer Musikgeschichte wird vor uns aufgerollt, die Musiker Joh. Adam Hiller, Johann André, Ph. Christoph Keiser, Reichardt, Zelter, Mendelssohn, Beethoven sehen wir mit ihm in Berührung. Bis in die Neuzeit hinein wird das Verhältnis Goethes zur Musik verfolgt. Der mit wertvollen Bildern und Brief- und Notenmaterialien geschmückte Band ist sicherlich in erster Linie dem rührigen Archivar des Hauses Herrn Dr. Hitzig zu danken. J. W.

Volksvereinsverlag, München-Gladbach

Tanderadei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. Bearbeitet und herausgegeben von Johannes Hatzfeld. 1922. Klavierausgabe. 326 S. 8⁰. M. 8.—.

Eine mit gutem Verständnisse getroffene Auslese aus dem deutschen Liederschatze der letzten acht Jahrhunderte unter besonderer Berücksichtigung der volkläufigen Lieder. Neuerem Streben entsprechend sind stark kontrapunktisch empfundene Begleitungen hinzugefügt worden. Dadurch gewinnt die Ausgabe besonderes Interesse. Dann und wann hätte man allerdings engere Anlehnung an den Originalsatz gern gesehen, wie bei Isaacs „Innsbruck, ich muß dich lassen". Etwas lederne Baßfortschreitungen an den Kadenzstellen fallen häufig auf. Im ganzen eine treffliche Leistung. Buchtechnisch ist dagegen mancherlei auszusetzen: das schlechte Papier, der schmale Rand und der äußerlich schmucke, aber wenig haltbare Einband. Auch darauf sollte bei einem Werke, das der Familie dienen will, gesehen werden. J. W.

Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich-Leipzig

Schweizerische Nationalausgabe. Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25jährigen Jubiläums im Auftrage des Vorstandes verfaßt von C. Vogler. 1925. 446 S. 8⁰ mit Illustrationen.

Als 1898/99 sowohl aus der französischen wie aus der deutschen Schweiz die Anregung zum Zusammenschluß der heimischen Tonkünstler zwecks Wahrung ihrer Interessen gegeben wurde, da ahnte man auch nicht im entferntesten, welche hohen

Ziele durch die zähe Tatkraft einiger Führerpersönlichkeiten erreicht werden konnten. Eine Rückschau zeigt die Bedeutsamkeit des Gewonnenen: Schweizer Tonkünstlerfeste wurden eingeführt, um die heimische Musik zu beleben, der Aufführung dramatischer Werke wurde Hilfe zuteil, Propagandakonzerte im In- und Auslande wurden abgehalten, mit Wort und Schrift Schweizer Werken der Weg geebnet, Sammlungen der heimischen Musikliteratur gegründet, Hebung der musikalischen Schulbildung und der Musik überhaupt angestrebt, die rechtlichen Verhältnisse geklärt, die soziale Stellung gehoben, Unterstützungskassen gegründet, und vieles andere mehr. Ein bedeutsames Stück Schweizer Musikpolitik zieht an uns vorüber. Das interessant und geschickt aufgebaute Werk verdient über die Grenzen des Landes hinaus Beachtung.

J. W.

Verlag N. Simrock, Berlin

Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten. Von Dr. Hans Dagobert Bruger. Heft 1: Das 16. Jahrhundert; Heft 2: Das 17. u. 18. Jahrhundert. 49 u. 41 S. 4⁰.

Bruger, musikwissenschaftlich tüchtig geschult, betont mit Recht die Bedeutung der älteren Lautenmusik für die Musikentwicklung und die Notwendigkeit ihrer Pflege. Aus den reichen Schätzen lege er eine geschickte Auslese vor, geeignet, um gesteigertes Interesse an der Lautenkunst zu wecken. Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien und England kommen mit bedeutenden Vertretern zu Worte: Arnold Schlick, Hans Judenkunig, Newsidler, Hans Gerle, Seb. Ochsenkuhn, Melchior Newsidler, Sixt Kargel, Matthaeus Waisselius, Francesco Spinaccino, Franciscus Bossinensis, Francesco da Milano, Adrian Willaert, Luys Milan, Valderrabano, John Dowland und andere sind vertreten. Fuhrmann, Reusner, Mayer, Caroso, Bataille, Besard, Mersenne, Denis Gaultier, Charles Mouton, Logi, Herold, Händel, Bach, Saint-Luc schließen sich als Repräsentanten des 17. u. 18. Jahrhunderts an. Bald sehen wir die Laute als Soloinstrument wirken, bald verbindet sie sich mit Gesang oder erklingt im Verein mit anderen Klangfaktoren. Kurze treffende Bemerkungen stellen die Werke in den geschichtlichen Rahmen. Das Werk wird sich mit Recht viele Freunde erwerben. **J. W.**

John Dowland. Altenglische Madrigale zur Laute, herausgegeben von Dr. Hans Dagobert Bruger.

John Dowland. Solostücke für die Laute. In Auswahl herausgegeben von Dr. Hans Dagobert Bruger

Einer der liebenswürdigsten englischen Lautenisten kommt in diesen beiden Sammlungen zur Geltung. **J. W.**

Verlag Amalthea, Zürich, Leipzig, Wien

Amalthea-Bücherei Bd. 6: Karl Kobald, Alt-Wiener Musikstätten. 2. Aufl. 132 S. 8⁰ mit Abbildungen.

Kobalds Plan, die Alt-Wiener Musikstätten zum Gegenstand einer Sonderveröffentlichung zu machen, ist zu begrüßen. Sind wir doch so in der Lage, den Spuren unserer großen Meister Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert folgen zu können. So mancher Bau hat der Neuzeit weichen müssen, aber alte Bilder halten noch den Zauber der Vergangenheit fest. Das Buch ist geschickt aufgerissen, die Bildwiedergaben lassen mancherlei zu wünschen übrig. **J. W.**

Verlag Hoffmann & Reiber, Görlitz

Die schlesischen Musikfeste und ihre Vorläufer. Von M. Gondolatsch. 51 S. 8⁰.

Ein wertvoller Beitrag zum schlesischen Musikleben während der letzten 100 Jahre. **J. W.**

Dem Heft liegt eine Beilage der Firma Joh. Ambr. Barth, Leipzig bei.

Ausgegeben im Dezember 1925.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Prof. Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölfistr. 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

(Vortrag, gehalten [mit einigen Kürzungen] auf dem Kongreß für Musikwissenschaft der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig am 4. Juni 1925.)

In der Skizze, die ich vor 23 Jahren von der Geschichte der mehrstimmigen Musik im 14. Jahrhundert entwarf, konnte ein Gebiet, das ebenso in der vorhergehenden Epoche, der Epoche Leonin-Perotin und ihrer Schule, wie in der folgenden, der Epoche Dunstable-Dufay, von außerordentlicher Bedeutung war und hier wie dort im Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit vieler großer Meister stand, nur ganz kurz behandelt werden, da die damals bekannten Quellen erst sehr spärlich waren und noch keinen umfassenderen Aufschluß darüber boten: das war das Gebiet der mehrstimmigen liturgischen Musik des 14. Jahrhunderts, speziell der mehrstimmigen Messe.

Das Bild des Musikschaffens des 14. Jahrhunderts, wie es sich damals darstellte, trug ganz vorwiegend weltliches Gepräge.

Die Motette, die eine der drei großen mehrstimmigen Hauptformen des 13. Jahrhunderts, die in der Form, wie sie das 13. Jahrhundert pflegte, um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts zwar auf geistlichem Boden — im Perotinischen Organum — entstanden, aber schon früh auch auf weltlichem Boden üppig emporgeblüht war und die sich auch in der neuen, die starren Fesseln der modalen Rhythmik lockernden Gestalt, wie sie seit der Mitte des 13. Jahrhunderts entgegentritt, ebenso weltlich wie geistlich entfaltet hatte, — die Motette behält auch im 14. Jahrhundert zunächst den ersten Platz, vor allem im weltlichen Repertoire, schon in seinem zweiten Jahrzehnt zur großen neuen Form der „isorhythmischen“ Motette ausgebildet, die den drei- oder vierstimmigen Satz jeder Tenorfolge aus mehreren rhythmisch, sei es nur in den Umrissen, sei es auch in den Einzelheiten, gleich gestalteten Perioden sich bilden läßt. Neben die anonymen Motetteneinlagen im Roman de Fauvel, neben Guillaume de Machaut's Werke dieser Art, die ganz überwiegend weltliche Doppelmotetten mit zwei französischen Texten sind, und neben die großenteils nur fragmentarisch erhaltenen älteren Werke unter den Doppelmotetten der bisher fast ganz unbeachtet gebliebenen Cambraier und anderer Fragmente trat vor kurzem das ausgezeichnet überlieferte

stattliche Repertoire sowohl lateinischer wie französischer Doppelmotetten wesentlich der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Codex Ivrea, dessen Studium gegenwärtig einen jüngeren Kollegen beschäftigt[1]).

Und die Doppelmotette, die Kompliziertheit ihres Aufbaus bisweilen auf das Äußerste steigernd, bewahrt sich, wenigstens in Frankreich, auch im weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts einen hervorragenden Platz, wenn auch die kleineren, auf strophische Balladen- und Virelaitexte oder auf Rondeautexte komponierten Formen in der französischen Kunst je länger desto stärker dominieren. Selten findet sich unter den Motetten ein liturgisches, überhaupt ein geistliches Werk. Eine intensivere Pflege der Motettenkunst in Kirchenchören ist nirgends, auch in Avignon nicht, zu erkennen.

Die zweite französische mehrstimmige Hauptform des 14. Jahrhunderts, a potiori kurz als „Balladenform" zu bezeichnen, geht in ihrer Anlage ebenfalls auf die alte französische Motette des 13. Jahrhunderts zurück. Während die Motette des 14. Jahrhunderts stets ein von selbständiger Instrumentalbegleitung begleitetes Duett oder vereinzelt ein ebensolches Terzett ist und so die Doppel- und Tripelmotette des 13. Jahrhunderts weiterbildet, tritt die mehrstimmige Ballade die Erbschaft der einfacheren zweiten Hauptform der Motette des 13. Jahrhunderts, des Sololieds mit selbständiger Instrumentalbegleitung, an. So groß an sich der Unterschied ist zwischen der Solomotette des 13. Jahrhunderts einerseits mit ihrer fast rein syllabisch und streng modal deklamierten Singstimme und ihrem in regelmäßige Perioden starr gegliederten Tenor als instrumentaler Begleitstimme und andererseits der französischen Soloballade des 14. Jahrhunderts mit ihrer reich kolorierten Melodie und ihrem der „Cantus"-Stimme sich rhythmisch völlig frei und elastisch anschmiegenden instrumentalen Tenor und bald auch einer oder zwei weiteren instrumentalen Begleitstimmen (dem Kontratenor oder dem Kontratenor und dem Triplum), so offensichtlich ist die Verwandtschaft dieser zwei scharf umrissenen und in überaus weitem Umfang gepflegten mehrstimmigen Typen der französischen mittelalterlichen Musik, von denen der zweite, die instrumental selbständig begleitete Soloballade oder „Chanson", wie man im 15. Jahrhundert Balladen, Virelais und Rondeaux farbloser bezeichnete, erst eine, bald die weltliche Hauptform nicht bloß im französischen Sprachgebiet, in Frankreich, Burgund und Flandern, sondern auch weit über dessen Grenzen hinaus, vor allem auch in Italien, über ein volles Jahrhundert hindurch bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein darstellt. Dieses Balladenrepertoire ist, wie natürlich, fast ausschließlich weltlich.

Bilden Doppelmotette und französische Ballade des 14. Jahrhunderts die Erben der vielgestaltigen französischen Motette des 13. Jahrhunderts, so wirkt die zweite große Hauptform der französischen Mehrstimmigkeit im Zeitalter Perotins, die Conductusform, ähnlich wegweisend auf die italienische Kunst des 2. Drittels des Trecento, wie sie am reinsten im älteren italienischen Madrigal entgegentritt, das ebenso wie der Conductus keinen Kontrast von

---

[1]) Vgl. H. Besseler, A. f. M. VII, S. 167 ff.

Melodie- und Begleitstimme kennt, die Unterstimme nicht als selbständige Instrumentalbegleitung ausgestaltet und im zweistimmigen Satz, der beim italienischen Madrigal die Regel bleibt, beide Stimmen gleichberechtigt duettierend konzertieren läßt. Auch hier gestaltet freilich sowohl in rhythmischer Beziehung die gelöstere Rhythmik des 14. Jahrhunderts wie in melodischer und harmonischer Hinsicht die italienische Psyche die alte Conductusform im einzelnen mannigfach um; die Unterstimme ist schlichter geführt und es dominiert melodisch die Oberstimme, während beim Conductus die Hauptmelodiestimme in der Regel unten, bisweilen auch in der Mitte des dreistimmigen, in den Stimmen freilich oft sich kreuzenden Satzes lag; oder die beiden Stimmen singen den Text nicht gleichzeitig wie im Conductus, sondern nacheinander, bisweilen mit kleinen Imitationen; aber die Grundverwandtschaft zwischen dem alten französischen Conductus und dem älteren italienischen Trecento-Madrigal ist ebensowenig zu verkennen, wie die der französischen Ballade mit der alten französischen Motette.

Das italienische Repertoire beschränkt sich nun weiter nicht auf diese ausnahmslos weltlichen Madrigale und die in ihrem musikalischen Bau zunächst ebenso angelegten duettierenden italienischen Balladen, die freilich bald durch französisch beeinflußte instrumental begleitete Soloballaden auch in Italien abgelöst werden sollten, sondern weist sogleich daneben die im Kanon zweier Oberstimmen mit und ohne instrumentale Begleitung aufgebaute anziehende Form der Caccia, der Schilderung einer Jagdszene oder anderer dramatisch belebter Szenen aus dem Natur- oder Stadtleben auf. Auch diese Form ist aus der französischen Kunst übernommen. Während sonst die französischen Lais nur einstimmig komponiert erscheinen, läßt z. B. Guillaume de Machaut in seinem an Hoqueti reichen, also auf das Zusammenwirken und Alternieren der Stimmen angelegten, allegorischen geistlichen Lai de la Fonteinne („*Je ne cesse de prier a ma dame chiere*“) jede zweite Doppelstrophe als „Chace“, als Caccia singen[1]), und Codex Ivrea überliefert unter den offensichtlich älteren Werken seines Repertoires nicht weniger als vier solcher zweistimmig kanonischen Kompositionen, zu denen in anderer ebenfalls dem frühen 14. Jahrhundert angehörender Überlieferung noch eine fünfte tritt — eine von ihnen, eine höchst lebendige französische Schilderung einer Falkenbeize, erscheint in diesen Tagen, herausgegeben von Heinrich Besseler, im Archiv für Musikwissenschaft[2]).

Die ältere Kunst bot zu dieser kunstvollen Satzart nur Anregungen. Eine der wichtigsten dürfte die Vorliebe des 13. Jahrhunderts für den Satz mit Stimmtausch sein, bei dem die gleichen Melodieabschnitte nacheinander durch verschiedene Stimmen wanderten, hier freilich, da dann auch die Gegenstimmen gleichzeitig in anderen Stimmen erklangen, ohne daß das klangliche Gesamtbild sich veränderte, während beim fortlaufenden Kanon der französischen Chace und der italienischen Caccia stets neue musikalische Verknüpfungen zweier Melodieabschnitte sich schlingen und stets neue Klang-

[1]) Ebenso ist eine Tripelballade Machaut's sogar 3 stimmig kanonisch aufgebaut.
[2]) Sie ist inzwischen Archiv VII, 251 erschienen.

wirkungen überraschen und fesseln. Auch gelegentliche kleine Nachahmungen fehlen schon der älteren Kunst des 13. Jahrhunderts nicht. Im englischen Sommerkanon ist, wie bekannt, auch schon aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts sogar eine klanglich vortreffliche vier- bis sechsstimmig auszuführende kleine Kanonkomposition erhalten, von ihrem „wie ein Rad Fortrollen" Rota bezeichnet, die sich freilich nur durch zwölf Doppeltaktpaare erstreckt und im 14. und im beginnenden 15. Jahrhundert z. B. in einigen katalanischen, wie die romanischen Kanons wiederum „caça" genannten volkstümlichen Montserrater Pilgergesängen und in oberdeutschen „Radeln" oder „Rädeln" auf St. Martin und in Wolkensteins Wein-„Fuga" bescheidenere Gegenstücke erhält. Die Ausweitung und Abrundung zur großen Form der Kunstmusik findet der Kanon erst in der weltlichen französischen Kunst des frühen 14. Jahrhunderts.

So reich gegliedert stellt sich uns, in großen Zügen entworfen, ohne daß durch die zahlreichen Zwischenformen und viele individuelle Einzelgestaltungen hier das Bild noch weiter bereichert werden kann, die weltliche mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts dar[1]). Was steht ihr nun auf der Seite der geistlichen Musik gegenüber?

Bis zum Anfang unseres Jahrhunderts war nur sehr wenig bekannt.

In erster Linie standen drei singuläre fünf- oder sechsteilige Ordinarium Missae-Zyklen sehr verschiedenen Stils: der erste, ein dreistimmiges Werk, die sogenannte Messe von Tournai, in einer in der Bibliothek der Kathedrale von Tournai befindlichen Handschrift überliefert, die allgemein als älteste Messe dieser Art galt und in der Tat mit ihrer modalen Rhythmik der drei textärmeren Sätze, des Kyrie, des Sanctus und des Agnus, auf deren besonderen Charakter schon Coussemaker in seiner Ausgabe der Messe 1861 mit Recht hinwies, der Kunst des 13. Jahrhunderts am nächsten steht; der zweite, ein großes vierstimmiges Werk des führenden französischen Meisters des 14. Jahrhunderts, die Messe Guillaume de Machaut's, vollständig bisher aus fünf großen alten Musikhandschriften der Werke Machaut's bekannt, die die französische Forschung schon des 18. Jahrhunderts (unbekannt, auf Grund welcher Quelle)[2]) für ein zur Krönung Karls V. 1364 komponiertes Werk hielt, ein Werk, das ebenso durch seine imposante Klangfülle wie durch die musikalisch

---

[1]) Ein so stark konservativ gesinnter Schriftsteller des 14. Jahrhunderts wie Jacobus sieht freilich in seinem Speculum Musice (7,44; Couss., Scr. 2, 428f.; vgl. Archiv VII, 180f.) in dieser Formenwelt des 14. Jahrhunderts, das, wie er meint, eigentlich nur Motette und „Cantilena" („Balladenstil") und daneben den Hoquetus innerhalb der Motette verwende, gegenüber der viel reicher gegliederten Formenwelt der alten Kunst, die außer diesen weiter die Formen der verschiedenen Organagattungen, der zwei- bis vierstimmigen als „*ita artificiales et delectabiles*" gepriesenen Conductus und mannigfaltiger selbständiger Hoqueti geschaffen hatte, eine große Verarmung.

[2]) Abbé Rive in [I. B. de Laborde,] Essai sur la mus. anc. et mod. 4, 1780, Anfang [I] S. 11: „une Messe . . . que l'on croit avoir été chantée au sacre de Charles V, Roi de France". Die seit 1368 in Paris lebende Christine de Pisan (*um 1363, †bald nach 1429) berichtet in ihrem „Livre des faits et bonnes moeurs du sage Roy Charles" zwar mehrfach von „chant melodieux et solemnel", vom „service melodieux de chant", von den „chants melodieux et orgues" (1,16; 1,33; 3,71), die die königliche Kapelle in der Messe hören ließ, freilich nicht im Kapitel über Karls Krönung (1,8). Mir scheint, daß diese Worte der schon im 18. Jahrhundert (seit der Studie von Boivin le Cadet über ihr Leben in den Mém. de litt. . . . de l'Acad. Royale des Inscr. et B.-L. 4⁰ 2, 1717, 762f.) viel beach-

feine Durcharbeitung sowohl der ganz oder teilweise isorhythmisch angelegten Sätze des Kyrie, des großen Amen am Credoschluß, des Sanctus und des Agnus, wie der ähnlich den Gloria- und Credosätzen der Tournaier Messe conductusmäßig aufgebauten, hochbedeutenden Gloria- und Credosätze alles zeitgenössische Schaffen überragt; endlich der 3. Zyklus, im Gloria, Credo, Sanctus und Agnus nach italienischer Art nur zweistimmig, ein gemeinsames Werk mehrerer mittel- und oberitalienischer Meister, wohl aus der Mitte des Jahrhunderts oder nur wenig später, nur in eine der fünf bisher bekannten großen italienischen Handschriften (Paris it. 568) ganz aufgenommen, in einer kleineren erst kürzlich beachteten Sammlung (Rom Vat. Urb. 1419) teilweise erhalten, ein Werk, das in seiner großzügigen Linienführung, die der nur zweistimmige, aber klangfeine Satz stark zur Wirkung kommen läßt, in seiner breiten und abwechslungsreichen Rhythmik, in seiner ausdrucksvollen und melodisch schönen Deklamation der Textworte, in seinen weitgeschwungenen Melismenbögen, wie z. B. besonders im Sanctus, und in gelegentlichen kleinen Imitationen alle die liebenswürdigen Feinheiten italienischer trecentesker Satzkunst, die uns an den älteren Madrigalen und italienischen Balladen entzücken, hier einmal ausnahmsweise auch in geistlichem Rahmen verwendet zeigt.

Neben diesen drei Zyklen, die ihre Entstehung wohl besonderen Veranlassungen verdanken, war damals von mehrstimmigen Meßsätzen des 14. Jahrhunderts nicht mehr als nur ein gutes Dutzend in das Gesichtsfeld der Forschung getreten, ohne aber damals genauer untersucht zu sein: ein paar einzelne Ordinariumstücke in einer anderen großen italienischen Handschrift (London Add. 29987), darunter ein dreistimmiges Gloria- und Credo-Satzpaar, das aber anders als die eben genannte italienische Messe ganz im französischen Stil komponiert ist, weiter ein kleines Fragment früher in Coussemaker's Besitz, ein paar Zitate aus Gloria- und Credosätzen des 14. Jahrhunderts in einem Theoretiker, der als Komponisten solcher Meßsätze N i c o l a u s v o n A v e r s a und P e r i n e t u s nennt (Couss., Scr. 3, 392 und 396), und als einzige größere Sammlung eine Anzahl von Fragmenten einer großen Paduaner Handschrift (Padua 1475 und 684)[1]), die mit acht zum Teil sehr berühmten Kom-

teten Dichterin, deren Biographie Karls V. zuerst (mit vielen Kürzungen) Abbé I. L e b e u f 1743 veröffentlichte (in den Diss. sur l'hist. eccl. et civ. de Paris 3., vgl. S. 115, 140 und 383; über spätere Ausg. vgl. G. Gröber, Grundr. d. rom. Phil. 2, 1, S. 1098), den Anlaß zur Verknüpfung der Messe Machaut's mit Karls V. Krönung gaben. Auch die übrigen Quellen erzählen nichts von den musikalischen Aufführungen am 19. Mai 1364: vgl. z. B. B. d e M o n t f a u c o n, Les Monumens de la Monarchie Françoise 3, 1731, 2f. (mit der Wiedergabe von 4 Miniaturen aus Chroniken, und die Ausgabe des 1365 auf Befehl des Königs verfaßten Königszeremoniells von E. S. D e w i c k (The Coronation Book of Ch. V of France in der H. Bradshaw Soc. 16, 1898 mit Wiedergabe sämtlicher Miniaturen der Hs. London Br. M. Cott. Tib. B VIII).

[1]) Zwei mir erst jünst durch Photographien bekanntgewordene Doppelblätter der gleichen Handschrift (f. 33—34 und 37—38), deren Provenienz aus der Bibliothek von S. Giustina in Padua sowohl im Cat. Codd. Mss. Bibl. Bod. 3, 1854, 434 wie von W. H. F r e r e, Bibl. Mus.-Lit. 1, 1901, 138 bemerkt ist, bilden den zweiten Teil der Fragmentensammlung Oxford Bodl. Canonici Scr. eccl. 229. Sie vermehren das italienische Messenrepertoire um eine Stimme eines Gloria (mit sehr ausgedehntem *Amen*), dessen Text die Oberstimmen internierend vortragen, die Oberstimme eines Credo, dessen Verfassername wohl B e r l a n t u s zu lesen ist, ein zweistimmiges Benedicamus domino mit der feierlichsten Benedicamus-

positionen italienischer Balladen und zwei der sehr spärlichen italienischen Kompositionen lateinischer Doppelmotetten nicht weniger als zwölf, vereinzelt schon in das 15. Jahrhundert hineinreichende Meßstücke vereinigen, von denen einige dem französischen Repertoire selbst angehören, wie das hier anonym überlieferte Ite missa aus Machaut's Messe und vielleicht auch ein sogar noch in modalen Rhythmen verlaufendes Sanctus- und Agnus-Satzpaar, überschrieben „Sant. omer", während ein anderer Teil zwar oberitalienischer Provenienz ist, wie z. B. ein schönes Gloria und Sanctus von Gratiosus von Padua, im Satz aber sich ebenfalls mehr oder weniger stark von der französischen Kunst beeinflußt zeigt. Zu den stilistisch eigenartigsten Werken des Paduaner Codex gehört ein leider nur sehr fragmentarisch erhaltenes tropiertes Gloria eines Engardus, der sonst nur aus wenigen Werken im Codex Modena und Warschau bekannt ist, ein Werk, in dem über einem instrumentalen, offenbar isorhythmischen Tenor zwei vokale Oberstimmen ebenfalls in streng isorhythmischem Aufbau, dem sich der mit dem weitverbreiteten Marientropus *Spiritus et alme* tropierte Gloriatext nicht immer gut fügt, diesen Gloriatext vortragen, oft im Text nur alternierend, also ein Werk, das den für das 14. Jahrhundert besonders charakteristischen Aufbau der französischen isorhythmischen Motette auch auf die Meßkomposition überträgt.

So wichtig und aufschlußreich somit auch in vieler Hinsicht das Paduaner Repertoire ist, so konnte ein umfassenderer Einblick doch nur von einer ganz erhaltenen Handschrift erhofft werden; und, da zunächst derartige Sammlungen des 14. Jahrhunderts nicht an das Licht traten, mußten Handschriften, die Repertoires des frühen 15. Jahrhunderts überliefern und darin mannigfache Ausklänge der Kunst des 14. Jahrhunderts bieten, herangezogen werden, um diese Lücke auszufüllen.

Nur in sehr geringem Maße geschieht dies durch das kleine venetianische Erbauungsbuch in Sedezformat Venedig Marc. it. 9, 145, das auch allerlei Musikalisches überliefert, unter anderem z. B. eine Anzahl der seltenen mehrstimmigen italienischen Lauden. Den Anfang des Büchleins bildet eine kleine Sammlung von Meßsätzen, in der sich neben hier anonym überlieferten, in der Regel freilich nur zwei- statt dreistimmig aufgezeichneten Werken des jungen Dufay auch einige wenige Meßstücke mehr italienischen Gepräges finden, die zeigen, daß in Italien auch diese Richtung, wenn auch vielleicht nur in bescheidenem Umfang, weitergepflegt wurde.

---

melodie in gleichlangen Taktnoten im Tenor und einem Cantus im italienischen imperfekten Senarrhythmus und drei Sanctus: ein nur fragmentarisch erhaltenes in italienischer madrigalesker Rhythmik (im Wechsel von Oktonar-, perfektem Senar-, Duodenar- und Novenar-Takt), ein (in der Melodieführung oft steifes) dreistimmiges Sanctus „Barbitonsoris", dessen Tenor anscheinend nur aus Raummangel statt mit vollem Text nur mit Textstichworten und ligiert geschrieben ist (neben der zweiten Oberstimme steht am Rand: „ambrosius"), und die „Mediolano" bezeichnete einzige bisher bekannte vierstimmige Komposition eines untropierten Sanctus dieser Epoche. Auch diese Blätter verbinden mit ihrem liturgischen Repertoire weltliche italienische und französische Kompositionen, u. a. von Landino, Machaut und Ciconia. Über ein weiteres Paduaner Fragment (in Padua 658) vgl. Archiv VII, 231; ob es ebenfalls auch liturgische Werke enthält, ist bisher noch nicht bekannt. Über verlorene Meß.-Handschriften dieser Zeit vgl. Archiv VII, 184f.

Von größerer Bedeutung ist der umfangreiche oberitalienische Codex Modena lat. 568, der eine Auswahl großenteils sehr verbreiteter französischer und italienischerTrecentowerke mit oberitalienischen Ausläufern und Epigonenwerken dieser musikalischen Bewegung zusammenstellt. Die Meßsätze treten dabei numerisch zwar sehr in den Hintergrund; unter über 100 Werken sind es nur elf, acht Gloria- und drei Credokompositionen, von denen fünf den 1402 bis 1414[1]) als Mailänder Domkantor nachweisbaren Matteo von Perugia zum Verfasser haben; aber in stilistischer Beziehung ist gerade die bunte Musterkarte, die Codex Modena in diesen Werken ausbreitet, besonders lehrreich.

Matteo setzt einmal ein Gloria (f. 9′) als „Fuga", d.h. als dreistimmige Caccia, die sich aus zwei kanonisch geführten Textstimmen und einer begleitenden Instrumentalstimme aufbaut. Ist die Komposition an sich auch nicht gerade sehr bedeutend, so soll doch nicht unerwähnt bleiben, daß hier bisweilen im kanonischen Duett Textstellen zusammenklingen, deren neue durch den Kanon herbeigeführte Beziehungen wie in der Chace und in der Caccia sinnvolle frappante Wirkungen hervorrufen; so klingen schon bei Matteo von Perugia die Anrufe an Gott den Vater: *Domine Deus, rex celestis, Deus pater omnipotens* und den Sohn: *Domine Deus, agnus Dei, filius patris* infolge des Kanons gleichzeitig, wie sie später in symbolisierender Absicht sowohl in Bachs H-moll-Messe wie in Mozarts C-moll-Messe im Duett gleichzeitig von zwei Stimmen gesungen erklingen.

Auch das isorhythmische Gloria des Engardus findet hier ein Gegenstück in einem anonymen Gloria (f. 3′), das ursprünglich zwei vokale, den Text nicht gleichzeitig, sondern in ständigen kleinen Verschiebungen singende Oberstimmen über dem motettenartig rhythmisierten Agnus Dei der Advents- und Fastenzeit (Ed. Vat. Nr. 17), das auch Machaut's Agnus-Satz zugrunde liegt, als Tenor und einer Gegenstimme dazu als instrumentalem Kontratenor aufbaut; Tenor und Kontratenor folgen ein zweites Mal wie üblich diminuiert; die beiden Oberstimmen gliedern das Gloria jedoch unbekümmert um diesen Rhythmuswechsel des Begleitfundaments in fünf rhythmisch gleichbleibende isorhythmische Perioden, die hier einmal in der Handschrift in beiden Stimmen auch ausdrücklich als solche bezeichnet sind und sich mit den isorhythmischen Perioden des Tenors und Kontratenors nirgends decken. Vielleicht aus diesem Grunde ist der Ersatz des Agnus Dei-Tenors mit seinem Kontratenor durch einen schlicht begleitenden, ganz neu komponierten „Solus Tenor" freigestellt, der nichts mehr von den musikalischen Bindungen ahnen läßt, die ursprünglich hier herrschten. In einem anderen, wiederum mit dem *Spiritus et alme*-Tropus erweiterten anonymen Gloria (f. 2′) folgen Tenor, der als *Tenor faciens contratenorem* bezeichnet ist, und Kontratenor als Kanon, wie das bereits in der französischen weltlichen Kunst des 14. Jahrhunderts gelegentlich vorkommt, während zwei Oberstimmen den Text ähnlich dem eben genannten Gloria vortragen, hier bisweilen in kleinen Nachahmungen kurzer Anfangsphrasen sich entsprechend. Zwei anonyme, wohl ebenfalls schon dem 15. Jahr-

[1]) Annali della Fabbrica del Duomo di Milano 1, 1877, S. 252, 270, 279 und 283 und 2, 1877, S. 11; D. Muoni im Archiv. Stor. Lomb. 10, 1883, 210.

hundert angehörende und im gleichen 1. Faszikel der Handschrift überlieferte Credo-Sätze (f. 5′ und 7′), in denen Tenor und Kontratenor im allgemeinen rhythmisch ganz frei sich anschmiegende instrumentale Begleitstimmen nach französischer Art bilden, wenn auch in der rhythmisch schlichteren und einfacheren Weise, wie sie die italienischen Meister lieben, die in diesem Stil schreiben, gehen in nachahmenden Beziehungen zwischen zwei oder allen drei Stimmen beim Beginn neuer Textabschnitte erheblich weiter und lassen diese oft ausdrucksvollen Initia denn auch in den beiden Unterstimmen vokal vortragen.

Von den übrigen sechs Meßstücken dieses Repertoires zeigen zwei den Conductus-Aufbau: ein Gloria des „Egardus" (f. 21′) und ein Credo des Zacharias (f. 23′), also Schöpfungen zweier Meister, deren Werke bald auch zu einem Außenposten der abendländischen Kunst, nach Polen, hingelangten; zwei Gloriasätze Matteos (f. 1′ und 22′) prägen den französischen Haupttypus: Solocantus mit zwei begleitenden instrumentalen Unterstimmen aus; zwei weitere (f. 48′ und 49′) lassen zur Begleitung von einer oder zwei instrumentalen Unterstimmen zwei Oberstimmen duettierend singen und bilden so das vokale Duett der Doppelmotette nach, wenn auch hier die Texte gleich, nicht, wie in der Doppelmotette, verschieden sind und das Begleitfundament sich nicht wie ein Motettentenor in regelmäßige Perioden gliedert, sondern wie ein Balladentenor frei und schmiegsam die Baßgrundierung ausführt.

So klein an sich die Zahl der eben besprochenen Werke ist, so vielgestaltig ist doch bereits das Bild, das ihr eingehendes Studium vom stilistischen Charakter der Meßkomposition des 14. Jahrhunderts entwerfen läßt.

Stets gepflegt war der durchweg vokale Satz im Conductusstil, in der Messe von Tournai, der Messe Machaut's und dem „Sant. omer" bezeichneten Satzpaar wesentlich Note gegen Note oder Gruppe gegen Gruppe, später in freierem Zusammenwirken der Stimmen. Schon bei Guillaume de Machaut verbindet sich damit in den textärmeren Meßsätzen ein Hauptcharakteristikum der französischen Motettengliederung des 14. Jahrhunderts, der isorhythmische Aufbau; und dieser tritt später, auch in der Ausdehnung und im Aufbau des Ganzen (Oberstimmenduett über isorhythmischem Begleitfundament) genau dem Motettenaufbau entsprechend, auch in Gloriasätzen entgegen. Auch das einfache Oberstimmenduett über ein- oder zweistimmigem instrumentalem Begleitfundament steht, wie eben ausgeführt, trotz mancher tiefgreifender Unterschiede, der Motette nahe.

Sind hier die stilistischen Vorbilder Stiltypen, die ebenso der geistlichen wie der weltlichen Kunst dienten, wenn auch das 14. Jahrhundert sie vorwiegend auf weltlichem Gebiete verwendete, so gehören die drei folgenden ihrem Ursprung und ihrem Wesen nach ausschließlich der weltlichen Kunst an. Wir trafen in großem Umfang die Übertragung des französischen Balladenbaus auch auf die Messe in den von zwei Instrumentalstimmen begleiteten Monodien der „Balladenmessen", wie ich sie kurz nennen möchte; wir erleben in dem von Gherardello, Bartolino und Lorenzo komponierten italienischen Meßzyklus die geistliche Verwendung italienischen Madrigalstils; und

auch eine Gloria-„Fuga“ im Cacciastil, freilich erst von Matteo von Perugia versucht, fehlt nicht.

So schöpferisch reich und vielseitig sich die französischen und italienischen Meister auf dem Gebiete der weltlichen mehrstimmigen Musik des 14. Jahrhunderts betätigten, so bescheiden und in mancher Hinsicht sogar unoriginell erscheint ihr Schaffen für den mehrstimmigen Schmuck des Gottesdienstes. Wenn seither nun auch glücklicherweise zahlreiche Funde großer und kleiner Handschriften unsere Kenntnis auch der liturgischen Mehrstimmigkeit dieser Epoche auf einen sehr viel breiteren Boden gestellt haben, so bleibt doch der aus den eben betrachteten Quellen gewonnene Eindruck im Grunde bestehen. Auch das Schaffen der zahlreichen französischen Meister, die jetzt auch mit ihren Meßwerken wieder an das Licht getreten sind, bewegt sich so gut wie ausschließlich in den Bahnen, die ihre italienischen Nachahmer des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts ihnen nachgingen, in den Formen der Conductus-, der Motetten- und der Balladenmesse, wobei die Balladenmesse allmählich immer stärker überwog.

Eine eingehende Beschreibung fast aller der Quellen, die hierfür zu nennen sind, und eine Untersuchung ihrer wechselseitigen Beziehungen gibt Heinrich Besseler in dem in kurzem erscheinenden 2. Heft des 7. Jahrgangs des Archivs für Musikwissenschaft[1]); so kann ich mich hier kürzer fassen.

Die zwei großen französischen Quellen, die uns jetzt fließen und die beide aus dem französischen Zentrum dieser Kunst, aus Avignon, stammen, sind die schon genannte Motetten- und Messenhandschrift der Kapitelbibliothek von Ivrea, die leider ihren Inhalt nur anonym überliefert, und die Messenhandschrift der Bibliothek der Hauptkirche von Apt, der wir auch die Kenntnis einer größeren Zahl von Namen der Komponisten dieser Messen verdanken.

Im Codex Ivrea, den ich aus der Kopie von Herrn Dr. Besseler kenne, ist die Messen- und die Motettenkunst in annähernd gleicher Weise bedacht: neben 37 Motetten und einer kleineren Zahl anderer Werke, die zum großen Teil erst nachgetragen sind, stehen 25 Meßsätze, deren überwiegende Mehrzahl noch der Gattung des Duetts mit Instrumentalbegleitung angehört, also der Motettenform nahesteht, wie diese auch in der weltlichen französischen Kunst in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts der Balladenform gegenüber noch stark präponderiert. Besonders eng lehnen an die Motettenform sich an: ein Gloria (Nr. 42), das wie bei der Doppelmotette beide Oberstimmen verschiedene Texte, den Gloriatext und einen Motettentext *Clemens Deus,* singen läßt, ein ebensolches Kyrie (Nr. 68) mit zwei verschiedenen Tropentexten *Kyrie rex angelorum* und *Clemens pater* in den beiden vokalen Oberstimmen, ein in Apt Loys zugeschriebenes dreistimmiges Gloria (Nr. 61) mit motettenartigem, im zweiten Teil diminuiert erklingendem Tenor, ein anderes vierstimmiges Gloria (Nr. 44) mit motettenartigem Tenor und Kontratenor, die sich viermal in vier verschiedenen Rhythmen wiederholen, ein isorhythmisches vierstimmiges Credo (Nr. 59) mit altertümlich streng modalem Tenor und bis auf den

[1]) Sie ist inzwischen S. 167ff. erschienen.

Schluß durchgehends alternierendem Vortrag des Textes in den beiden Oberstimmen, dessen Kontratenor als „Tenor Guayrinet" bezeichnet ist, ebenso wie dieser Name „Gayrinet", der wohl auf Garinus oder Gayrinus von Soissons deutet, später auch dem Cantus zugesetzt wurde, eines der stilistisch ältesten Werke dieses gesamten Repertoires, an Motetten des 8. Faszikels der großen Motettensammlung des Codex Montpellier erinnernd, und endlich ein vierstimmiges Sanctus (Nr. 79) mit einem großen Sanctustropus in der Oberstimme über drei den liturgischen Sanctustext mit kleinen tropischen Einschüben vortragenden Unterstimmen. Die Balladenform dringt hier erst schüchtern in die Meßkomposition ein; immerhin finden sich bereits hier zwei Werke, die, wenn auch in teilweise veränderter Komposition, so weite Verbreitung fanden wie ein durch den Tropus *Qui sonitu melodie* tropiertes Gloria (Nr. 50) und ein hier nachträglich „De rege" bezeichnetes Credo (Nr. 60), die die zunächst noch sehr schlichte Rhythmik ihrer Begleitstimmen an die Seite der ältesten Balladen Machaut's stellt, die von ähnlich oder nur erst wenig belebter rhythmisierten Tenores begleitet sind und an die noch stärker zwei nur zweistimmigbleibende Kyries (Nr. 27 und 77) gemahnen. Noch spärlicher als die Balladenform ist im Repertoire von Ivrea die sonst gerade aus dem älteren französischen Repertoire wohlbekannte Conductusform verwendet, die nur ein Kyrie (Nr. 49) und zwei tropische Gloriasätze (Nr. 62 und 63) vertreten.

Die zweite große französische Sammlung, aus Faszikeln etwas verschiedener Altersstufen sich zusammensetzend, die sich noch heute in der Nähe von Avignon, in Apt in der Hochprovence, befindet, kürzlich auch von Alwin Elling in einer Göttinger Dissertation (1924) näher untersucht, beschränkt sich fast ausschließlich auf Meßsätze, deren sie 34 enthält, hinter denen die wenigen anderen Werke ihres Repertoires, vier lateinische, bis auf eine auch aus mehreren anderen Handschriften wohlbekannte Doppelmotetten, von denen nur zwei geistlichen Inhalts sind, und ein Hymnenzyklus bestehend aus zehn kurzen dreistimmigen mit Zugrundelegung der liturgischen Melodien komponierten Vesperhymnen, stark zurücktreten, so geschichtlich wichtig auch an sich gerade die Satzweise dieses ersten mehrstimmigen Hymnenzyklus, dem im 15. Jahrhundert bald weitere folgen sollten, ist.

Einen großen Raum nehmen hier, namentlich am Anfang der Handschrift, der die weitaus meisten textärmeren Meßsätze überliefert, dreistimmige Kyries, in der Mehrzahl Kyrietropen, ein, meist wie französische Balladen gesetzt, nur zwei (Nr 1 und 11) unter zehn, ein dreistimmiges und das einzige vierstimmige, liturgische Melodien (Ed. Vat. Nr. 11 und 9) als Tenores benutzend. Auch drei der vier hier erhaltenen Sanctussätze und der einzige Agnussatz zeigen den gleichen balladenmäßigen Aufbau, der in dieser Gruppe der Ordinarium Missae-Gesänge also hier schon weitaus dominiert. Das vierte Sanctus (Nr. 15) ist ein in Apt leider nicht vollständig erhaltenes doppelmotettenartiges Duett zweier verschiedener Sanctustropen, neben einem Apt und Ivrea gemeinsamen ähnlichen Kyrie das einzige doppeltextige Werk unter den Apter Meßsätzen.

Bei den neun Gloria- und zehn Credosätzen spielen auch Motetten- und Conductusstil eine bedeutendere Rolle. An neuen motettenartigen Duetten überliefert Apt freilich nur ein leider nur als Fragment erhaltenes Credo (Nr. 45), während die übrigen drei, zwei Gloria und ein Credo, bereits dem Repertoire von Ivrea angehören. Um so wichtiger sind die Conductus, zwei Gloria und vier Credo: ganz am Schluß der Handschrift das hier in besserer Fassung überlieferte Credo der Messe von Tournai (Nr. 48), ein im 1. Faszikel befindliches, zweistimmiges (deshalb vielleicht nur fragmentarisch erhaltenes), hier singuläres Gloria (Nr. 8) und vier hier ebenfalls neue im 4. Faszikel eng benachbarte Werke, ein bedeutendes anonymes Credo (Nr. 39), ein verbreitetes vierstimmiges Credo (Nr. 40), dessen Komponist hier Bonbarde genannt ist (ein königlicher „Menestrel" dieses Namens, wohl eines Beinamens, ist 1394 nachweisbar)[1]), während er in den Handschriften Padua und Straßburg Perneth und Prunet heißt, also wohl mit dem schon erwähnten „Perinetus" (Couss., Scr. 3, 396) identisch ist, ein Credo von Jacobus Murrin (Nr. 41) und ein Gloria von „Susay" (Nr. 37), wohl Pierre de Suzay, der (wohl in seiner Jugend) Kapellsänger für plainchant und déchant in der Kapelle des 1350 gestorbenen ersten Valois, Philipp VI.,[2]) war und der als weltlicher Komponist hohen Ranges aus dem Codex Chantilly bekannt ist, in dem eines der technisch kompliziertesten Beispiele nach-Machautscher Balladenkunst von „Suzoy" stammt, ein Encomium musices, ausgehend von „*Pictagoras, Jabol* (Jubal) *et Orphéus*", den „*primer pere de melodie*", die auch von den heutigen Musikern noch hoch zu preisen sind, denen die Musik ebenso „der Quell jeglicher Ehre und hoher Liebe" ist, „*que musique es[t] fontayne de toute honnour et d'amour souverayne*". Auch im Gloria, das mit einem breiten Amen-Melisma in erst Note gegen Note, dann hoquetierend erklingenden Sequenzführungen endet, zeigt sich bei aller hier durch die andersartige Aufgabe bedingten Einfachheit und Schlichtheit des Satzes, in dem viele Fauxbourdon-Klangfolgen besonders auffallen, durchaus Suzay's hohe Kunst.

Endlich die Gloria- und Credosätze im Balladenstil, deren Zahl fünf und vier beträgt. Drei von ihnen gehörten bereits dem Repertoire von Ivrea an. Fünf bilden mit dem ebenfalls balladenartig gesetzten Kyrie *Summe clementissime* von Johannes Graneti, wie ein vielleicht italienischer, jetzt in Barcelona befindlicher Codex den Komponisten dieses verbreiteten, sonst anonym überlieferten Kyrie nennt, dem gleichfalls balladenartig komponierten Sanctus von Tapissier und den vier eben genannten conductusmäßigen Gloria- und Credosätzen den vierten, jüngsten Faszikel der Handschrift Apt, dessen Werke noch in Codices des 15. Jahrhunderts mehrfach wiederkehren. Neben Murrin, Susay und Bonbarde als Komponisten conductusartiger Werke nennt dieser Faszikel bei Werken im Balladenstil an Verfassernamen weiter die Namen zweier wohlbekannter französischer Meister: (Pierre) Tailhandier, der sonst sowohl auch als Komponist wie als Theoretiker begegnet, und (Jean) Tapissier, dessen Werke zusammen mit denen von Carmen und Cesaris

[1]) Comte de Laborde, Les ducs de Bourgogne 2, 3, 1852, 95f.; vgl. ebd. S. 80.
[2]) F.-J. Fétis in seiner Revue Musicale 12, 1832, 217.

noch bis tiefer in das 15. Jahrhundert hinein „ganz Paris und die dorthin kommenden Fremden", wie Martin le Franc sagt, „in sprachloses Staunen versetzten". So lehrt die Handschrift Apt auch noch späte französische Ausklänge dieser Messenkunst des 14. Jahrhunderts kennen, wie Codex Modena ebensolche oberitalienische.

Neben diesen beiden großen zentralen französischen Handschriften, den Codices Ivrea und Apt, die aus schwerer zugänglichen Kapitelbibliotheken zuerst wieder an das Licht gezogen zu haben das Verdienst von Gino Borghezio (1921 im Archivum Romanicum) und Amédée Gastoué ist (1904 in der Rivista Musicale Italiana, nachdem zwei Aufsätze 1900 und 1902 in der »Semaine religieuse du diocèse d'Avignon« und der »Revue du chant grégorien« vorangegangen waren), ließ das 20. Jahrhundert nun auch eine stattliche Zahl weiterer Fragmente und peripherischer Handschriften wieder bekannt werden, die nicht bloß über die weitere Verbreitung der Werke dieser Art willkommenen Aufschluß geben, sondern auch mehrfach, besonders bedeutsam in den englischen Quellen, mit mannigfachen neuen wesentlichen Zügen das Bild bereichern, das wir aus den aus den Mittelpunkten des künstlerischen Schaffens in Frankreich und Italien stammenden großen Handschriften gewinnen.

Mein verehrter Freund Mossen Higini Anglès überraschte uns in Göttingen im vorigen Jahr mit den Photographien zweier Handschriften in Barcelona, eines Fragments einer größeren Motetten- und Meßhandschrift und der kleinen vorhin schon erwähnten, vielleicht aus Italien nach Katalonien gekommenen Sammlung. Johannes Wolf nannte 1904 in seiner Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460 ein bis dahin unbeachtetes Fragment in deutschem Privatbesitz. Ich selbst fand 1908 und 1909 einzelne Werke in Fragmenten zweier Handschriften in Cambrai und einer Handschrift im Staatsarchiv von Siena. H. M. Bannister's großes Werk über die vatikanischen Musikhandschriften von 1913 und der 1921 erschienene 3. Band des Katalogs der Codices Urbinates der Vaticana ließen die vereinzelten Meßstücke in den Codices Barberini 171 und 657 und die kleine, anscheinend romagnuolische Sammlung in Urb. 1419 beachten.

Der 1. Band von Augustus Hughes-Hughes' Catalogue of Manuscript Music in the British Museum gab 1906 Kenntnis von einer ganzen Reihe englischer Meßsätze des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts, die zum Teil, ebenso wie viele andere unter den zwar zahlreichen, aber sämtlich nur in winzigem Umfang erhaltenen englischen Quellen des 12. bis 14. Jahrhunderts, bei aller Abhängigkeit der englischen Kunst von der der führenden Franzosen doch eine starke individuelle Note der englischen Mehrstimmigkeit auch dieses Jahrhunderts erkennen lassen. Zu ihnen tritt weiter das nur von H. Davey in seiner History of English Music ([1]1895, [2]1921) als Werk des 14. Jahrhunderts genannte, freilich wohl erst dem 15. angehörende Gloria im Codex Tib. A 7 und ein Gloria im Fragment XIX der Kathedralbibliothek von Worcester, das ich 1911 in Worcester kennen lernte und das Dom Anselm Hughes in seiner Beschreibung der Fragmente von Worcester 1916 in der »Cathedral

Quarterly« (3, 15) und in seinen Untersuchungen über den ältesten englischen Fauxbourdonstil 1923 in der englischen Benediktinerzeitschrift »Laudate« (1, 146) besonders hoch wegen seines reinen Satzes preist[1]). Von den Handschriften des British Museum bietet Add. 36579 nur ein ganz einfaches, in Partitur geschriebenes zweistimmiges Gloria, Sloane 1313 nur das Fragment einer Gloriastimme, Tib. A 7 zwei im Textvortrag bis auf den Anfang und vielleicht auch den Schluß ständig alternierende Oberstimmen eines Gloria, das schon der Aufzeichnung in weißer Notation wegen wohl erst dem 15. Jahrhundert entstammt, Arundel 14 sechs im Satz ebenfalls sehr beachtenswerte dreistimmig in Partitur geschriebene Kyries im Conductusstil, während ein ebenso angelegtes Gloria ohne Noten blieb, Tit. D 24 die Bruchstücke von drei in Partitur geschriebenen, dreistimmigen Gloriasätzen, in denen fauxbourdonmäßige Satzführung sich bereits über größere Perioden erstreckt, und Sloane 1210 unter anderen Werken ein ebensolches Credo, Gloria und tropiertes Kyrie, die den Fauxbourdonsatz, dessen Ursprung und ältere Verwendung noch im Dunkel liegen, in wiederum gesteigerter Ausdehnung zeigen.

Von einer großen in Straßburg im 15. Jahrhundert entstandenen, 1870 in der Straßburger Stadtbibliothek verbrannten Handschrift, die sich aus einem umfangreichen in schwarzer Notation aufgezeichneten Corpus und zahlreichen großenteils in weißer Notation geschriebenen Nachträgen zusammensetzte, waren bis vor kurzem außer dem Faksimile eines Rondeaus und eines Doppelrondeaus nur dürftige und unvollständige Beschreibungen und Verzeichnisse von Textanfängen bekannt, aus denen sich ergab, daß hier mit einer Auswahl aus dem mehrstimmigen französischen und italienischen Repertoire sich auch mehrstimmige Werke einer Gruppe südwestdeutscher Komponisten, Werke von Heinrich Hessman von Straßburg, Heinrich von Freiburg und des auch aus einem in der gleichen Handschrift überlieferten Theoretiker bekannten Zeltenpferd verbanden. Gegenwärtig erhalten wir eine eingehende Beschreibung des Codex durch Ch. van den Borren in den »Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique«, die 1924 zu erscheinen begann (71, 343ff.) und auf der von van den Borren aufgefundenen und erworbenen handschriftlichen Hinterlassenschaft Coussemaker's über diesen Codex, u. a. einem leider nur die Oberstimmen berücksichtigenden musikalischen Anfangsverzeichnis und der Kopie von 52 Werken, etwa dem vierten Teil des ganzen Codex, fußt. Möchte auch die Ausgabe z. B. der von Coussemaker kopierten Gloriasätze von Hessman und Zeltenpferd sich hier anschließen!

An die Peripherie der abendländischen Kultur führten weiter drei große Handschriften mit zahlreichen mehrstimmigen Meßstücken des beginnenden 15. Jahrhunderts, die des genaueren Studiums noch harren: einerseits die in Cypern im 1. Drittel des 15. Jahrhunderts entstandene, von Anna von Lusignan 1434 bei ihrer Hochzeit nach Savoyen mitgebrachte, außerordentlich umfangreiche Turiner Handschrift J II 9, die ich, durch Wilhelm Meyer auf sie aufmerksam gemacht, in der musikwissenschaftlichen Literatur zuerst

[1]) Vgl. ferner A. Hughes, Worcester Harmony of the 14th Century, in: Proceedings of the Musical Association 51, [1925], S. 15—37.

1905 nennen durfte, eine Handschrift, die mit zahlreichen, hier ganz singulären lateinischen und französischen Motetten und französischen Balladen und Rondeaux ein ebenfalls hier ganz singuläres Meßrepertoire bestehend aus sieben Gloria- und Credosatzpaaren, drei einzelnen Gloriasätzen und einem sich vom Kyrie bis zum Sanctus erstreckenden Zyklus vereinigt und in ihm sowohl die Motettenmesse mit und ohne Imitationen wie die Conductus- und die Balladenmesse reich vertreten zeigt, und andererseits zwei polnische Handschriften des 15. Jahrhunderts, eine umfangreichere, außer Meßstücken auch andere lateinische Kompositionen enthaltende Handschrift in der Krasiński-Bibliothek in Warschau (Nr. 52) und eine kleinere, anscheinend aus Radom stammende anonyme Sammlung von Meßstücken in St. Petersburg F I Nr. 378, aus denen 1907 und 1912 die ersten Faksimiles veröffentlicht wurden (in A. Poliński's Polnischer Musikgeschichte im Umriß, Dzieje muzyki polskiej w zarysie [1907] und in J.-B. Thibaut's Petersburger Vortrag »La notation musicale« von 1912). In beiden gruppieren sich Kompositionen des vornehmlich im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts schaffenden Nikolaus von Radom — nach Poliński sind im Krasiński-Codex sieben mit seinem Namen bezeichnet — um Werke westeuropäischer Meister des beginnenden 15. Jahrhunderts, neben einzelnen Sätzen des „Egardus" und eines Antonius namentlich solche des Zacharias und des Johannes Ciconia.

Auf Grund eines musikalischen Anfangsverzeichnisses des Petersburger Codex, das ich Herrn Abbé Thibaut, und der Einsicht in Photographien eines Teils der Krasiński-Handschrift, die ich Herrn H. Opieński verdanke, konnte ich unter den anonymen zehn Gloria- und fünf Credosätzen des Petersburger Codex ein Werk von Nikolaus von Radom, fünf von Zacharias und zwei von Ciconia, unter anonymen Sätzen der Krasiński-Handschrift ein Werk des in den italienischen Handschriften oft vertretenen Parisers Grossin und ein weiteres von Ciconia feststellen. Nikolaus selbst zeigt sich in einem mit dreistimmigen Anfangsimitationen beginnenden, dann aber conductusartig fortfahrenden Satzpaar eines tropierten Gloria und eines Credo mit der fortschrittlichsten Technik vertraut. In seinem anderen in beiden Handschriften erhaltenen Gloria in Balladenstil wiederholt er freilich zum zweiten Teil des Gloria von *Qui tollis* an nicht nur das zweistimmige instrumentale Begleitfundament, wie das z. B. auch Ciconia in einem von Johannes Wolf aus der Krasiński-Handschrift in seinen musikalischen Schrifttafeln (Tf. 5) 1923 herausgegebenen Gloria getan hatte, sondern auch die Gesangstimme von *Laudamus te* an, wobei die Deklamation der zweiten Texthälfte sich nicht immer so glücklich der zur ersten geschaffenen Melodie anschmiegen kann wie bei dem zweiten Anruf *Jesu Christe*, der genau auf die Noten des ersten fällt[1]). — Ich breche hier ab.

[1]) Der von Poliński ohne den Textanfang erwähnte historische Text, den Nikolaus komponierte, beginnt nach dem handschriftlichen Katalog, den ich in Warschau 1915 nebst anderen Schätzen der Bibliothek, wie z. B. der umfangreichen dem 16. Jahrhundert entstammenden Handschrift 4173, einsehen konnte (die Handschrift 52 war damals leider nach auswärts verliehen), *Historiographi aciem.* Der Anfang einer Komposition des um 1426 von Stan. Ciodek gedichteten Preislieds auf Krakau: *Cracovia civitas* ist in Faksimile und Übertragung im »Kwartalnik Muzyczny« 1, 1911 [—1913], S. 5ff. und 115ff. von St. Kętrzyński und H. Opieński herausgegeben.

Es kann einerseits meine Aufgabe nicht sein, die Ausläufer der trecentesken Meßkomposition, die sich mehr oder weniger zahlreich noch in den großen Handschriften der Dunstable- und Dufayepoche, wie dem englischen Old Hall-Manuskript, den italienischen Handschriften München mus. 3224, Oxford Bodl. Canonici misc. 213, Bologna Univ.-Bibl. 2216 und vor allem Bologna Liceo Mus. 37, weiter den Trienter Codices und anderen, wiederfinden, in diesen Handschriften hier weiter zu verfolgen — ich kann das Repertoire dieser Handschriften nicht erwähnen, ohne der Ausgabe zahlreicher Messen und Meßsätze dieser Epoche in nunmehr bereits fünf Bänden der Denkmäler der Tonkunst in Österreich und der lichtvollen Untersuchungen von Rudolf Ficker über „Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen" und „Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices" in den »Beiheften« der Denkmäler von 1920 und 1924 dankbar zu gedenken—.

Und ebensowenig ist es auf der anderen Seite nötig, hier die vielfachen weitzerstreuten Überlieferungen von mehrstimmigen Kompositionen einzelner Teile des Ordinarium Missae in altertümlich primitivem Conductusstil in die Betrachtung einzubeziehen, wie sie namentlich in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert zahlreich entgegentreten — ich versuchte kürzlich an anderer Stelle (Archiv V, 302ff.) eine erste Übersicht wenigstens über die deutschen mir bekannten Quellen dieser Art, denen ich hier noch Erfurt 4⁰ 332 anreihen möchte, zu geben—. Sie stehen abseits des großen Stroms des künstlerischen Schaffens, der im 14. Jahrhundert vor allem von Guillaume de Machaut's Wirken aus ganz Westeuropa und manchen Außenposten der abendländischen Kultur nicht nur für die weiten Gefilde der weltlichen Kunst, sondern, wie ich gezeigt zu haben glaube, in weit größerem Umfang, als man bis vor kurzem noch hoffen durfte erkennen zu können, auch für die mehrstimmige liturgische Musik reich befruchtete.

Dagegen sei es mir gestattet, zum Schluß noch zwei sich hier aufdrängende Fragen allgemeinen Charakters kurz zu streifen. Die eine betrifft den Wechsel des liturgischen Repertoires im mehrstimmigen Schaffen, das in der älteren Zeit weniger das Ordinarium Missae, als vielmehr im 11., 12. und 13. Jahrhundert in erster Linie die wechselnden Gesänge der Liturgie, besonders die responsorialen Gattungen mit ihren langen Solomelodien zum Vorwurf nahm und als höchste Kunstleistung hier bisweilen gewaltige Organa-Zyklen großen und größten Ausmaßes, die mehrfach das ganze Kirchenjahr umfaßten, erstehen ließ. Die zweite Frage geht noch einmal dem Verhältnis des Stils der geistlichen Werke des 14. Jahrhunderts zu dem der weltlichen Kunst dieser Epoche nach.

Was den Repertoirewechsel angeht, so scheint er mir zweifellos im Grunde auf einer im Innersten veränderten Stellung der großen Kirchenchöre zur mehrstimmigen geistlichen Musik zu beruhen. Die stetige, in langer beharrlicher Tradition Generationen beglückende, ganz im Dienst am heiligen Werk aufgehende Pflege auch der mehrstimmigen Musik im Gottesdienst, die deshalb durchaus nicht starr konservativ gerichtet zu sein brauchte und es in Chören wie z. B. dem Notre Dame-Chor in Paris lange auch nicht gewesen ist,

war — vielleicht schon im späteren 13. Jahrhundert — in Verfall gekommen. Die Zeit für große Propriumzyklen, deren Schöpfung und Ausführung stets festeste kirchenmusikalische Organisation und treue anhaltende Arbeit eines auf das Beste geschulten Chores zur Voraussetzung hat, war zunächst vorüber. Sie kam erst im Gefolge der Kirchenreformbestrebungen, und zwar schon der des 15. Jahrhunderts, wieder. In der Zwischenzeit traten an die Stelle der Proprium-Organa, die verhältnismäßig selten, vielfach sogar nur einmal im Jahr vorgetragen werden konnten, von denen also ein Sängerchor ein sehr ausgedehntes Repertoire beherrschen mußte, wollte er die Gottesdienste durch das ganze Kirchenjahr gleichmäßig würdig mit mehrstimmiger Musik schmücken, die mehrstimmigen Kompositionen der allen Gottesdiensten gemeinsamen Texte, der wenigen Gesänge des Ordinarium Missae. Die liturgischen Melodien der Ordinariumtexte wechselten zwar auch nach der Kirchenjahrzeit und dem verschiedenen Charakter und Rang des Festes; das Osterkyrie konnte nicht in der Advents- oder der Fastenzeit erklingen, eine der solennen Gloriamelodien nicht an einem gewöhnlichen Sonntag, die Marienfeste hatten ihre eigenen Melodien. Aber einerseits waren der verschiedenen Melodien nicht allzu viele und andererseits führte gerade dieser Umstand, daß hier mit dem Text nicht wie bei den Propriumtexten eine bestimmte liturgische Melodie ein für allemal fest verbunden war, dazu, auf die Benutzung einer liturgischen Melodie in der mehrstimmigen Komposition überhaupt zu verzichten und nur ausnahmsweise einmal, und dann anscheinend zunächst auch nur bei den textärmeren Ordinariumgesängen, bei Kyrie, Sanctus und Agnus, die mehrstimmige Komposition auf einer liturgischen Melodie aufzubauen, während in der älteren Kunst die Propriummelodien selbstverständlich den Organa als Tenores zugrunde lagen. So wird die allgemeine Verwendbarkeit des mehrstimmigen Ordinariumsatzes durch seine liturgisch-musikalische Ungebundenheit, die gleichzeitig auch dem stilistischen Charakter der überwiegenden Mehrzahl der neuen Werke und der künstlerischen Anlage, die ihre Schöpfer ihnen gaben, insbesondere der Anlehnung des Aufbaus an weltliche Formen, meist vollkommen entsprach, weiter gesteigert; wie die Handschriften zeigen, genügt auch den größten Chören ein verhältnismäßig kleines Repertoire.

Vielleicht wurde die neue Richtung, die die mehrstimmige liturgische Musik bei der Unmöglichkeit, in den alten Bahnen fortzufahren, einschlagen mußte, auch weiter gefördert durch die oft zitierte Bulle des Papstes Johann XXII. von 1324/25 aus Avignon, des, wie Karl Wenck ihn kürzlich charakterisierte (Hist. Zs. 131, 1925, 90), „hochbejahrten kleinen leidenschaftlichen Schulmeisters", dessen „tumultuarisches Regiment" nicht „vermochte, irgendwo dauernde Zustände zu schaffen", und dessen „Neigung, neue Dogmen in die Welt zu setzen", ihn in seinem 9. Pontifikatsjahr auch zu dieser Bulle über die Kirchenmusik führte, in der die mehrstimmige Musik in der Liturgie nur auf einen ganz engen Raum und nur auf Werke allereinfachsten Stils beschränkt werden soll und besonders alle modernen Kunstbewegungen für die kirchliche Musik schroffe Ablehnung finden. Obwohl die Bulle formell nie-

mals aufgehoben wurde — sie wird auch im neuen Codex Juris Canonici von 1917 in dem die Kirchenmusik behandelnden Canon 1264 § 1 noch zitiert —, so kann sie, wie die liturgischen Repertoires vor allem von Ivrea und Apt zeigen, doch nicht lange, vielleicht kaum über Johanns Tod 1334 hinaus, für die Praxis Geltung gehabt haben; die in der Bulle scharf getadelten und verbotenen Dinge: die „semibreves“ und „minime“, die „intersecatio“ der Melodie durch „hoqueti“, die stark belebte Diskantführung (die Bulle spricht von „discantibus lubricant“), begegnen schon in den Werken des Codex Ivrea auf Schritt und Tritt. Eine Beeinflussung des Schaffens auf liturgischem Gebiet durch die Bulle in stilistischer Beziehung scheint mir ebensowenig feststellbar, wie später etwa in der Kunst Palestrinas durch die Erörterungen über die Kirchenmusik auf dem Konzil von Trient.[1])

Bedeutet der große liturgische Repertoirewechsel, der für das 14. Jahrhundert charakteristisch ist, zunächst an sich zweifellos eine Verarmung der mehrstimmigen liturgischen Musik, so darf auf der anderen Seite wiederum aber auch nicht vergessen werden, welch dankbare Textgrundlage sowohl die stimmungsstarken kürzeren Texte des Kyrie, Sanctus und Agnus, wie die an wechselndem, in wundervolle ehrwürdige Worte gekleidetem Ausdruck und an lebendiger, oft zu malerischer Darstellung verlockender Schilderung reichen Texte des Gloria und Credo, trotz der Schwierigkeiten, die namentlich im großen Umfang des Credo liegen, den Komponisten boten — wie hier zuerst in größerem Ausmaß im 14. Jahrhundert, so in immer erneuter, schier unerschöpflicher Anregungsfülle weiter auch durch alle folgenden Jahrhunderte —, und welch außerordentlicher Anreiz zum edelsten künstlerischen Wettbewerb für die Komponisten gerade aus der Beschränkung auf diese allgemeinst bekannten Texte sich ergab.

Der Bruch mit der großen alten Tradition auf dem Gebiet der mehrstimmigen liturgischen Musik, dem die „novellae scholae discipuli“ schon am Anfang des 14. Jahrhunderts gegenüberstanden, vertiefte sich weiter, je glänzender die weltliche Musik sich zunächst in Frankreich entfaltete; die Kluft, die sich hier geöffnet hatte, wurde im 14. Jahrhundert nicht überbrückt. Es war dem 14. Jahrhundert nicht beschieden, neue, der liturgischen Musik speziell eigentümliche Formen zu schaffen, wie sie das alte liturgische Organum hervorgebracht hatte und wie sie mit den neuen Messen des 15. Jahrhunderts wieder auf den Plan treten. Sein liturgisches mehrstimmiges Schaffen lehnt sich eng an die neue weltliche Kunst an und bleibt dieser gegenüber, wir dürfen wohl sagen, überall in einer bescheideneren Rolle stehen.

Das Verhältnis von geistlicher und weltlicher Musik im Mittelalter ist ein sehr wechselndes. Schon bald, nachdem die weltliche Kunst überhaupt bedeutsam auf dem Schauplatz erschienen war, also seit dem 12. Jahrhundert, ergreift sie auf musikalischem Gebiet da und dort die Führung.

---

[1]) Über die in stilistischer Beziehung isolierte Stellung der Marcellus-Messe vgl. die ausgezeichneten Darlegungen von Knud Jeppesen, Palestrinastil (dänische Ausgabe), Kopenhagen 1923, 78ff. und Der »Palestrinastil und die Dissonanz«, Leipzig 1925, 30ff.

Ich will dahingestellt sein lassen, in welchem Umfang die über 400 Melodien der im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts gedichteten Marien-Cantigas Alfons' des Weisen von Castilien auf weltliche Originale zurückgehen. Daß es in nicht unbeträchtlichem Ausmaß der Fall ist, dürfte feststehen, während umgekehrt z. B. die gleichzeitigen ältesten Melodien der italienischen, ebenfalls in der Volkssprache gedichteten geistlichen Laudi ebenso zweifellos geistliche, durch diese oft überschwänglich inbrünstigen Texte inspirierte Melodien sind und die Übernahme weltlicher Melodien zu Lauditexten erst einer späteren Epoche der Geschichte dieser in Italien lange eifrig gepflegten Laudigesänge angehört.

Dagegen sind aus dem Frankreich des 13. Jahrhunderts eine Fülle geistlicher Kontrafakturen verschiedenster Art sicher nachweisbar. Ganze Zyklen geistlicher Trouvèreslieder übernehmen mit dem textlichen Formenaufbau weltlicher Vorbilder auch die Melodien dieser weltlichen Chansons — ein eigentümlicher Kontrast zu Italien, wo im Trecento neben der geradezu fast ausschließlich gepflegten weltlichen Mehrstimmigkeit dieser starke Strom geistlicher monodischer Melodik feierlich dahinrauscht, während in Frankreich in der Zeit einer Hochblüte französischer Sequenzenkunst und der Hochblüte der liturgischen Organa der Pariser Notre Dame-Schule die geistliche Lyrik in der Volkssprache sich ihre Melodien so oft erborgen muß. Und auch an einem französischen Gegenstück auf mehrstimmigem Gebiet fehlt es im 13. Jahrhundert nicht. Überaus stattlich ist die Zahl geistlicher Kontrafakturen unter den Motetten der älteren Epoche. Sie begegnen uns nicht nur in einer Fülle von Einzelfällen, in denen die Kontrafaktur bisweilen durch besondere Verhältnisse motiviert war, wobei schon sehr charakteristisch ist, daß man so häufig, wenn man in lateinischem geistlichem Rahmen auch Motetten verwenden wollte, zu weltlichen französischen Motetten griff, sie durch einfache Kontrafaktur des Textes in geistliche lateinische umwandelte und sie in dieser musikalisch meist völlig unveränderten Gestalt hier nun so oft am Platze fand; sondern es tritt uns auch hier gelegentlich eine ganze Sammlung solcher Motettenkontrafakta entgegen, wie z. B. im dritten Alphabet des zweiten Motettenfaszikels der jüngeren Wolfenbütteler Handschrift oder eingereiht in die alphabetische Ordnung des gesamten Repertoires in der Bamberger Motettenhandschrift. Schon hier zeigte sich die Entfaltung der weltlichen Motettenkunst, die überaus rasch sich weit ausgebreitet hatte, freilich ihrerseits auf dem rein geistlichen Repertoire der ersten Phase der Motettengeschichte weiterbaute, von höchster Anregungskraft für eine spätere Phase der geistlichen Motettenkunst.

Beobachten wir solch präponderierende Stellung der weltlichen Mehrstimmigkeit hier sogar in einer Epoche, in der neben der weltlichen auch die geistliche mehrstimmige Musik so reich in Blüte steht wie in der Epoche Perotin's und seiner nächsten Nachfolger, so ist es nicht verwunderlich, daß im 14. Jahrhundert der inzwischen zu noch mächtigerer Herrschaft gelangten weltlichen mehrstimmigen Kunst ein noch bestimmenderer Einfluß auf die Versuche einer geistlichen Mehrstimmigkeit zufiel, wenn auch direkte Kontra-

fakta jetzt nur mehr ganz vereinzelt einmal, wie z. B. im Straßburger Codex, also in einer nicht einer eigentlich zentralen Pflegestätte der neuen Kunst entstammenden Handschrift, entgegentreten.

Wenn auch die stilistische Abhängigkeit von weltlichen Vorbildern den individuellen künstlerischen Wert einer großen Zahl auch der geistlichen Werke des 14. Jahrhunderts keineswegs ausschließt oder mindert, so scheint mir doch nicht zweifelhaft, daß im Ganzen betrachtet die liturgische Mehrstimmigkeit dieses Jahrhunderts, in dem sich starke Verfallssymptome des kirchlich-religiösen Geistes bis hinauf zu dem vielfach arg weltlich sich gebahrenden Avignoneser päpstlichen Hof zeigen und das in intellektueller Hinsicht, wie Gallus Manser (Die Geisteskrisis des 14. Jahrhunderts 1915, 29) es formuliert, durch eine gewisse Geistesermüdung nach der riesigen Geistesarbeit des 13. Jahrhunderts, durch übertriebenen Formalismus, durch seine Vorliebe für die Logik charakterisiert ist — man ist versucht, z. B. die Freude am isorhythmischen Aufbau der Motette, der von höchster Logik ist, in der künstlerischen Wirkung aber kalt bleibt, mit dieser Geistesrichtung in Parallele zu setzen —, ich sage: daß im Ganzen betrachtet die liturgische Mehrstimmigkeit dieses Jahrhunderts nicht zu den ragenden Gipfeln geistlicher Musik zählt. Soll nach Thomas von Aquino (Summa Thed. I, 39, 8) die vollkommene *pulchritudo* drei Eigenschaften in sich vereinigen: *claritas*, Klarheit und Glanz, *integritas sive perfectio*, Vollkommenheit, die nichts vermissen läßt, und *proportio sive consonantia*, ein harmonisches Verhältnis all seiner Teile, eine Vereinigung, die mir z. B. in Perotin's größten Werken da zu sein scheint, so ist nicht zu leugnen, daß der liturgischen Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts vieles zur *summa pulchritudo* fehlt.

Glucks Orpheus und Eurydike

Stilkritischer Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Tonverhältnisses im Rezitativ[1])

Von

Paul Brück, Düren (Rheinland)

„Orpheus und Eurydike" von Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714 bis 1784) ist in zwei Fassungen vorhanden, die, ihrer Entstehung nach zwölf Jahre auseinanderliegend, grundverschiedenen Stilabschnitten im Schaffen Glucks entstammen. Die zweite Fassung geht weit über den Rahmen einer einfachen Neubearbeitung hinaus und ist stilistisch als neue Komposition zu werten.

Die erste Komposition von „Orpheus und Eurydike" fällt in das Jahr 1762. „Orfeo ed Euridice azione teatrale per musica" wurde am 5. Oktober 1762 im „Theater bey der Hofburg" unter Glucks persönlicher Leitung uraufgeführt. In Paris bearbeitete Gluck den „Orfeo". In dieser zweiten Fassung ging das Werk als „Orphée et Euridice, tragédie — Opéra en trois actes" am 2. August des Jahres 1774 durch die „Académie Royale de Musique" zu Paris erstmalig in Szene[2]).

Ein stilkritischer Vergleich der beiden Fassungen ergab im wesentlichen folgendes.

I. Das Orpheusakkompagnato in Cdur der Elysiumsszene („Che puro ciel!")[3])

Das Orpheusakkompagnato der Elysiumsszene „Che puro ciel" ist eine Entlehnung aus früheren Werken. Der erste Entwurf findet sich als Arie des Massimo im Ezio (Prag 1750), geht dann als Arie des Demetrius in die Oper „Antigono" (Rom 1756) über, um schließlich 1762 nach gänzlicher Umarbeitung als Akkompagnato im Orpheus verwertet zu werden[4]).

---

[1]) Die nachstehenden Abschnitte entstammen meiner der philosophischen Fakultät der Universität Köln 1925 vorgelegten Dissertation.

[2]) Hinfort wird die Wiener (italienische) Fassung von 1762 mit „Orfeo", die Pariser (französische) Fassung von 1774 mit „Orphée" bezeichnet.

[3]) Gugler, Urform einer Nummer in Glucks Orpheus. Lpz. Allg. Ztg., XI. Jahrg. 1876, S. 516ff., Fürstenau, Ezio von Gluck. Echo. 1869, 1871.

[4]) Eine mir zugänglich gewesene Abschrift der Ezio-Partitur befindet sich in der Preuß. Staatsbibl. (Mus. ms. 7794, 2 Bände). Das Manuskript des Antigono befindet sich in der

Bei der französischen Bearbeitung unterzieht Gluck das Orfeoakkompagnato einer tiefgreifenden Überarbeitung, so daß das Orfeoakkompagnato diesem gegenüber als eine Skizze erscheint. Vom ersten Entwurf bis zur letzten Fassung liegt eine Zeitspanne von 24 Jahren, die drei Stilepochen Glucks umfaßt.

Im Ezio und Antigono handelt es sich um eine dreiteilige Da capo-Arie, und zwar um eine in der metastasianischen Oper in Überfülle vorhandene Gleichnisarie. Sie gibt dem Komponisten zu tonmalerischer Darstellung reichlich Gelegenheit. Das Bild des rauschenden Baches, des tosenden Meeres u. a. versinnbildlicht den jeweiligen Stimmungsgehalt, den Affekt. So enthalten diese Arien realistische, bis ins kleinste Detail dem Naturbild nachgeahmte Tonmalereien, für die sich je nach dem zur Darstellung gelangenden Naturbild typische Tonfiguren herausbildeten. Diese Art der Tonmalerei entwickelt sich im Laufe der Zeit zu Klanggemälden, denen es nicht mehr auf die getreue Wiedergabe des Naturbildes ankommt, und reift schließlich zu Darstellungen des Affektes selbst aus. Man vergleiche diesbezüglich die Tonmalereien der früheren neapolitanischen Opern mit den späten Werken Jommelli's und vor allem Traetta's.

Der Text der Ezio-Arie zeichnet folgendes Naturbild:

„Se povero il ruscello
Mormora lento e basso,
Un ramuscello un sasso
Quasi arrestar lo fa . . .“

Eine, die ganze Arie sich hindurchziehende, auf- und abgleitende Sextolenfigur der ersten Violine malt das Bild des murmelnden Baches. Die Oboenmelodie charakterisiert den Stimmungsgehalt der Szene; die Singstimme nimmt diese Melodie mit einigen Änderungen später auf. Im Mittelsatz der Arie wird die Sextolenfigur auf die beiden Violinen und den Baß verteilt, wodurch das Ganze einen bewegten Ausdruck erhält. Wir haben es in dieser Arie mehr mit einem charakterisierenden Klangbilde zu tun, als mit realistischer Tonmalerei. Die Beziehungen zur italienischen Oper, in deren Bannkreis Gluck damals lebte, liegen deutlich vor.

Der Text der Antigono-Arie bringt ebenfalls wieder das Naturbild, was vielleicht zur Herübernahme der Ezio-Arie Anlaß gab. Ein bedeutender Unterschied zwischen beiden Arien muß aber festgestellt werden. Das Naturbild ist nicht mehr Grundlage und erster Anlaß zur Komposition, sondern der Stimmungsgehalt, der Affekt selbst tritt in den Vordergrund. Das Naturbild versinnbildlicht den Stimmungsgehalt.

„Già che morir degg'io
L'onda fatal, ben mio,
L'ascia ch'io varchi almeno
Ombra innocente . . .“

Das Tonmalende der Komposition erhält eine vertieftere Bedeutung. Die Entwicklung weist auf das spätere Orfeoakkompagnato direkt hin. Ab-

---

Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums. Eine Abschrift des 1. Teils der in Frage kommenden Arie, sowie einen Teilauszug der Singstimme besorgte mir in freundlicher Weise Herr Konservator E. Closson, Brüssel. Vgl. ferner Reißmann, Chr. W. v. Gluck, 1882, der die Ezio-Arie im Anhang bringt, und Kurth, der die Einleitungsritornelle beider Arien, veröffentlicht (Beihefte der Denkmäler d. T. in Oe. I, 1913 S. 239ff.).

weichungen bezüglich Satztechnik und Instrumentation hat Kurth in seiner Gluck-Studie[1]) bereits angemerkt. Es bleibt noch hinzuzufügen, daß der Anfang der Oboenmelodie eine rhythmische Verschiebung erfahren hat, was Gluck später nicht übernahm.

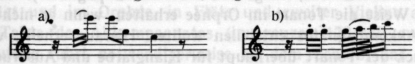
Betrachten wir jetzt das Orfeoakkompagnato im Hinblick auf die Vorlagen. Gleich ist nur die Tonart geblieben. Das Sextolenmotiv wurde ebenfalls übernommen; die Art seiner Verwendung ist eine ganz andere, was sich bei der letzten Verarbeitung im Orphée mit aller Deutlichkeit zeigen wird. Im übrigen erscheinen die Vorlagen nur als flüchtig entworfene Skizzen. Im Orfeo ist an Stelle der gebundenen Arienform das freie Akkompagnatorezitativ getreten. Abert charakterisiert das Akkompagnatorezitativ der neapolitanischen Oper folgendermaßen[2]): „Eigentlich dramatisch sind auch diese Partien nicht, da die Handlung in ihnen nicht fortschreitet, sondern es sind freie l y r i s c h e M o n o l o g e, in denen sich die vorangehende oder nachfolgende dramatische Spannung widerspiegelt; . . . erst in der Zeit vor Gluck regen sich die ersten Versuche, auch die dramatische Handlung selbst in das Akkompagnato hineinzuziehen, womit sich natürlich der weiteren Entwicklung der Oper außerordentlich wichtige Aussichten eröffneten." Ein solch freier, lyrischer Monolog ist auch das Orfeoakkompagnato, das hier jegliche Verbindung mit der Arie abstreift und als vollkommen selbständige Form behandelt wird. Wie die Dichtung des Akkompagnatos freie Versformen hatte, so war auch die Komposition desselben an kein bestimmtes Formschema gebunden. Die Singstimme konnte in rezitativisch freier Weise behandelt werden. Die hochentwickelte Satz- und Instrumentationstechnik des Akkompagnatos — Gluck konnte vor allem hier wieder bei Jommelli und Traetta Vorbilder finden — bot für die Ausdrucks- und Gestaltungskraft weitreichende Möglichkeit. Hieraus erhellt, warum Gluck für die Elysiumsszene die Form des Akkompagnatorezitativs wählte und die Arienform, wie sie sich in den Vorlagen in Ezio und Antigono findet, nicht übernahm, zumal er sich von der typischen Arienform seit seiner Reform aus musikdramatischen Gründen bewußt emanzipierte.

Die Gestaltung des Orfeoakkompagnatos ist im einzelnen folgende: Nach einer dreizehn Takte langen Einleitung setzt die Singstimme ein. Der Orchesterpart spinnt sich mit demselben, aus wenigen Motiven bestehenden Material in gleicher Weise bis zum Schlusse fort. Er wird nur an einigen Stellen von der Singstimme unterbrochen. Dies geschieht in charakteristischer Weise dort, wo das berückende Erlebnis „Elysium" für Orpheus in den Hintergrund tritt, und er Eurydikens gedenkt. Das Akkompagnato umfaßt 68 Takte. Die gleitende Sextolenfigur der ersten Violine, sowie die Oboenmelodie hat Gluck aus den früheren Vorlagen übernommen. Die jetzt im zweiten und vierten Takte bei den Phrasenschlüssen eingebrachten Vorhaltsbildungen verleihen der Melodie einen weichen, lyrischen Charakter. Der Nachsatz fällt

[1]) Die Jugendopern Glucks bis Orfeo. Studien z. Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich I 1913, S. 244.

[2]) A b e r t, Mozart, Bd. I, S. 223ff.

diatonisch ab und mündet in das Sextolenmotiv. Der stufenweise abgleitende Bewegungszug der Melodie (im Gegensatz zu den Vorlagen) prägt den weichen, lyrischen Charakter im Nachsatz ebenfalls aus. Das Ausmünden in die Sextolenfigur stellt die Stimmungseinheit her, so daß die Oboenmelodie im Orfeo zum Träger des Stimmungsausdruckes des Akkompagnatos wird. Die im Orfeo neu hinzugekommene Flöte übernimmt, mit einem Solo-Violoncello dialogisierend, folgende charakteristischen Motive:



die in der Hauptsache das motivische Material dieser Stimme bilden. Diese Motive zeichnen in charakteristischer Weise den Vogelruf. Die ♩-Note des zweiten und vierten Taktteiles der zweiten Violine ist in eine Doppelschlagsfigur aufgelöst:

Dieses Motiv wird an anderer Stelle näher besprochen werden. Die Bläserstimmen sind ausdrücklich als Soloinstrumente gekennzeichnet, und in der Art ihrer Verwendung als solche behandelt. Vor allem die Verwendung des Hornes gibt „eins der frühesten Beispiele für Glucks später so wichtig gewordene „romantische" Kunst der Bläserbehandlung, die mit primitiven Motiven zauberhafte Klangwirkungen zu erzeugen versteht." (Abert in der Vorrede zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich XXI, 44a.) Dies gilt auch für das Solofagott, das im Verein mit Horn, Violen und Baß die Begleitung übernimmt; das Orfeoakkompagnato läßt seine Vorlagen in Ezio und Antigono kaum wiedererkennen. Nur die gleichen Motive erinnern noch an dieselben, die Art der Verwendung, sowie die Gestaltung des Ganzen stellen das Orfeoakkompagnato als etwas völlig Neues dar.

Es sei hieran anschließend gleich die letzte Metamorphose im Orphée dargestellt, um dann einen, alle Fassungen betrachtenden kritischen Vergleich folgen zu lassen. Im Orphée sind die Vogelmotive (Beispiel oben a, b) der Flöte und des Solovioloncells fortgefallen. Die Flöte übernimmt jetzt, mit der zweiten Violine dialogisierend, die Doppelschlagfigur. Das Solovioloncello erhält eine Horn- und Fagott-ähnliche Stimmführung. Der Baß hat durch Oktavsprünge eine beweglichere Form angenommen; da das wirkungsvolle Chorrezitativ: „Giunge Euridice!" und der diesbezügliche Schlußteil fortgefallen ist, hat das Orphéeakkompagnato einen Umfang von 55 Takten.

In sämtlichen Fassungen ist die Tonart C dur beibehalten worden. Sie ist im Orfeoakkompagnato in gesteigertem Maße für die klangliche Darstellung des Elysiums charakteristisch. Chr. Fr. Dan. Schubart sagt in den: „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" (Wien 1806, S. 377): „C dur ist ganz rein. Sein Charakter heißt Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache." An dieser Stelle ist eine hermeneutische Deutung des Tonartencharakters angebracht. Denn Gluck war bei der Pariser Bearbeitung gezwungen, die Rolle des Or-

pheus für Tenor umzuschreiben, da die Pariser Oper keinen Kastratenalt mehr hatte. Infolgedessen wurden die Orfeoarien und Rezitative durchweg transponiert. Das Akkompagnato macht hierin eine Ausnahme. Die Tonart C dur ist für dasselbe so wesentlich, daß die Transposition in eine andere Tonart seinen Charakter völlig verändert hätte. Kein Stück der Partitur (den Klagegesang: „Che farò senza Euridice" vielleicht ausgenommen) ist so aus der Tonart heraus erfunden, wie gerade dieses Akkompagnato[1]). Gluck mußte notwendiger Weise die Tonart im Orphée erhalten, wenn er nicht den Charakter des Akkompagnatos entstellen wollte. Hieraus erhellt, welche Bedeutung Gluck der Tonart überhaupt für Klangfarbe und Ausdruck beimaß. Immer wieder findet man, daß Gluck durch die jeweilige Tonart den Ausdruck steigert, Empfindungen deutet, und durch die tonalen Beziehungen bald größere Komplexe einheitlich zusammenfaßt, bald große Kontrastwirkungen erzielt. Der Vergleich des Orpheusakkompagnatos in seinen verschiedenen Fassungen läßt das Wesen der Gluckschen Naturschilderung erkennen, und liefert einen Beitrag zu seiner musikdramatischen Absicht und Einstellung und somit zu einem Momente seines Stiles. Das Verhältnis der Natur gegenüber ist besonders bei der 1762 bzw. 1774 vollzogenen Stilwandlung (die letztere wird hier ausführlicher behandelt) von Bedeutung.

Adolf Sandberger gibt in seinem Aufsatze: „Zur Pastoralsymphonie: zu den geschichtlichen Voraussetzungen"[2]) einen Überblick in historischer Abfolge über Naturschilderungen und ihre Darstellungsweise[3]). Das Orpheusakkompagnato hat seine lange Vorgeschichte vor allem in den pastoralen Szenen der Oper und des Oratoriums. Naturschilderungen jeglicher Art kannte Gluck aus zahlreichen Beispielen der italienischen und französischen Oper seiner Zeit, sowie auch aus der Instrumentalmusik. Gluck strebt zu einer mehr vertieften Naturauffassung und Naturempfindung hin, was sich besonders in der Wandlung des Orfeoakkompagnatos erweist[4]). Gluck deutet nur in wenigen Fällen das sich im Text bietende Naturbild durch tonmalerische Darstellung. Im Orfeo findet sich nur ein Beispiel dieser Art, und zwar in dem der ersten Strophe des dem Klagegesang: „Chiamo

---

[1]) Robert Schumann, „Man kann ebenso wenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in Musik übersetzt werden müßte... als Zeltern beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes aussprechen... Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, ist ausgemacht." (Gesamm. Schriften, Ausg. Kreisig.) Waltershausen bemerkt (Orpheus u. Eurydike München 1923, S. 128), daß eine Transposition in eine andere Tonart auch in tonaler Hinsicht unmöglich gewesen wäre.

[2]) Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd. II, 1924 (Beethoven-Aufsätze, S. 154ff.).

[3]) Vgl. hierzu Paul Mies, Über die Tonmalerei. Diss. Bonn, 1912. Hugo Goldschmidt, Tonsymbolik, Zeitschr. f. Ästhetik und Kunstwiss., Bd. 15, Heft 1, 1920. E. v. Wölflin, Zur Geschichte der Tonmalerei, Sitzungsberichte der phil. und philol. und hist. Klasse der K. Bayer. Akademie der Wiss. 1897/98, Bd. 2, Heft 2. Robert Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie, 1913.
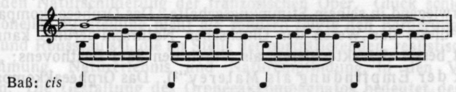
[4]) Die italienischen Opern Glucks werden hier übergangen, weil hier das Material spärlich vorhanden und schwer zu erhalten ist. Er wird sich dort nicht wesentlich von der italienischen Oper unterscheiden. Ich beschränke mich auf die großen Reformwerke und schalte auch: „Echo e Narzisso" aus.

il mio ben cosi“ folgenden Rezitativ. Der Text lautet: „e sparsi a venti son lagrime sue.“

Aus anderen Werken lassen sich nur wenige Beispiele dieser Art hinzufügen. Gluck strebt Naturschilderung im Sinne der Naturnachahmung nicht an. Die Vogelrufe der Flöte und des Solo-Violoncells (Orfeo: Beispiel S. 439 a, b) sind im Orphée fortgefallen. An ihrer Stelle erscheint die Doppelschlagfigur, die unverkennbar die Züge eines ursprünglich den Vogelruf nachahmenden Motivs trägt und im Orphée, in Flöte und zweiter Violine abwechselnd, in jedem Takte des Akkompagnatos (im ganzen 173mal) auftritt. Eine solche Häufung führt notwendigerweise zu dem Schluß, daß es sich hier nicht mehr um die tonmalerische Darstellung des Vogelrufes handeln kann. Die Tonfigur hat hier vielmehr diesen ursprünglichen Charakter völlig verloren; sie ist zu einem dem Stimmungsgehalte und der Klangfarbe dienenden Ausdrucksmoment gewandelt. Hier wiegt auch die Tatsache, daß im Orphée die Triller auf der letzten Achtelnote ebenfalls fortgefallen sind.

Ebenso verhält es sich mit der gleitenden Sextolenfigur. Diese Tonfigur ist die typische Darstellungsformel für fließendes Wasser und gehört zu den allgemeinsten Requisiten der Tonmalerei. Wir finden sie bei Gluck u. a. noch in der Alceste angewandt. Der Text: „Le bruit lugubre et sourd de l'onde, qui murmure . . .“ veranlaßt inmitten des Rezitativs für sechs Takte folgende tonmalerische Darstellung:

Alceste, dritter Akt:



Die Ezioarie verwendet das Motiv noch in diesem Sinne. Im Orfeoakkompagnato ist dieses Motiv mehr ein Moment des Stimmungsausdruckes als tonmalerisch darstellende Formel, zumal im Hinblick auf die zahlreichen, verschiedenen Naturbilder des Textes. Die im Orphée geänderte Phrasierung des Motivs läßt dies noch deutlicher hervortreten. An Stelle der Legatobezeichnung ist Stakkato getreten[1]). Soweit ich feststellen konnte, ist die Legatobezeichnung für dieses Motiv bei allen Komponisten, die es als tonmalende Formel anwenden, charakteristisch. Gluck entzieht diesem Motiv im Orphée durch die Stakkatobezeichnung die Bedeutung einer naturnachahmenden Tonformel. Es erhält hier den gleichen Charakter wie die oben erwähnte Doppelschlagfigur. Wir haben mit beiden Motiven somit Beispiele dafür gefunden, wie ursprünglich der tonmalerischen Darstellung dienende Figuren durch die Art ihrer Anwendung zu Formeln des Stimmungsausdruckes werden. Das technische, spielerische Moment ist zur charakterisierenden Klangfarbe gewandelt. Wir dringen somit zum Wesen

[1]) Die Herausgeber der Pelletan - Partitur bemerken ausdrücklich, daß die Stakkatobezeichnung trotz der Verschiedenheit der Dokumente als durchaus authentisch anzusehen ist. Das Autograph schreibt dies ausdrücklich vor. Warum in der Pelletan-Partitur diese Bezeichnung in Takt 51 und 52 fehlt, ist nicht ganz verständlich.
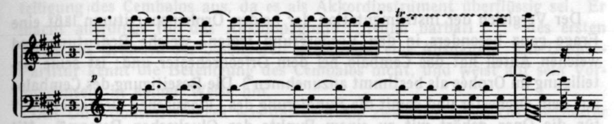
der Gluckschen Naturschilderung vor. Er schreibt in der Vorrede zur Alceste: „Als der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calsabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder ... durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt"[1]). Gluck empfand also die in der italienischen und zum Teil auch in der französischen Oper immer wieder angeführten Schilderungen und Bilder als für den Gang der dramatischen Handlung und die jeweilige Situation störend. Er betont mehrfach, daß nichts die dramatische Handlung aufhalten und stören dürfe, daß Nebensächlichkeiten vor den Hauptmomenten zurücktreten müßten. Daher finden sich in den großen Reformwerken fast kaum durch den Text angeregte tonmalerische Darstellungen. Wo aber Gluck, wie hier im Orpheusakkompagnato, eine Naturschilderung gibt, da wird dieselbe zum Naturerlebnis, zur Naturempfindung. Gluck strebt im Orpheusakkompagnato nicht danach, einzelne Naturbilder durch tonmalerische Darstellung zu zeichnen. Wir sahen bereits, wie er im Orphée tonmalerische Motive beseitigte, oder ihnen eine ganz anders geartete Ausdrucksform verlieh. Er will ein Stimmungs- und Klanggemälde des Gesamterlebnisses „Elysium" bieten. Motive und Klangfarbe der Instrumente ordnen sich unter. Die Oboenmelodie wird zum symbolhaften Träger dieses alle Momente zu einer Einheit zusammenfassenden Tongemäldes. Nur durch harmonische Färbungen deutet Gluck im einzelnen den Text, aber nicht in seinen Naturbildern, sondern vorwiegend in seinem Stimmungsgehalte. Das Orphéeakkompagnato, und durch dieses das Wesen der Gluckschen Naturschilderung kann man daher nicht besser charakterisieren, als durch den Satz Beethovens: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey"[2]). Das Orphéeakkompagnato ist in noch stärkerem Maße als das des Orfeo ein wesensverwandtes Vorbild der „Szene am Bach".

Gluck geht in der ganzen Art der Naturschilderung weit über die typischen Naturschilderungen der Opera seria hinaus. Er unterscheidet sich hierin seit dem Stilwandel von 1762 wesentlich von der italienischen Oper. Die metastasianischen Gleichnisarien, sowie auch meist die Akkompagnatorezitative boten den Komponisten Anlaß und Gelegenheit zu tonmalerischer Darstellung, wovon diese recht ausgiebig Gebrauch machten. Selbst Jommelli und Traetta gehören in gewissem Sinne hierher. Die Beziehungen zur Opera seria liegen im Orpheusakkompagnato vor. Es sind mehr technische Einzelheiten, traditionelle Motive, die Gluck übernahm, der selbst lange Jahre in der italienischen Sphäre lebte und schrieb. Er geht aber über seine unmittelbaren Vorgänger, die schon den Weg von der realistischen Tonmalerei zu Klanggemälden beschritten hatten, hinaus. Bezüglich der Naturschilderung weit zurückhaltender, durchdringt er diese mit neuem Geiste und stellt sie in weit höherem Maße in den Dienst des Musikdramas.

---

[1]) Ant. Schmidt, Christoph Willibald Ritter von Gluck, Leipzig 1854, S. 137.
[2]) Sandberger, a. a. O., S. 201ff. Er deutet den Ausspruch Beethovens und weist diese Einstellung vor Beethoven im einzelnen nach.

Gluck steht aber auch im Gegensatz zu den Naturschilderungen der Opéra-lyrique. Sturm- und Gewitter-, sowie Pastoraleszenen tonmalerischen Charakters gehören ebenso wie die Ballette zum eisernen Bestandteil der französischen Oper. Als allgemein typisches Beispiel diene ein einziges Werk: Rameau's: „Hippolyte et Aricie". Wir finden dort das „Tonnerre" (I. Akt, 4. Szene), das: „Frémissement des flots" (III. Akt, 9. Szene). Um den wesentlichen Unterschied der Naturschilderung der französischen Oper und derjenigen Glucks zu kennzeichnen, sei der „Air du Rossignol" aus Rameau's oben genanntem Werke angeführt (V. Akt, 8. Szene). Der Text lautet: „Rossignols amoureux, répondez à nos voix, par la douceur de vos ramages!"; den Vogelruf zeichnet Rameau folgendermaßen:



Gluck macht in der „Iphigénie en Tauride" mit der tonmalerischen Darstellung des Gewitters (I. Akt: Einleitung und Chor) eine Konzession an die Naturschilderungen der französischen Oper. „Peindre . . . autant qu'il est possible"[1]), kennzeichnen das Wesen der unter dem Einflusse des Rationalismus stehenden Naturschilderung der französischen Oper. Gluck schloß sich der traditionellen Einstellung nicht an, sondern folgte den Forderungen d'Alembert's und Rousseau's[2]), die an Stelle der porträtierenden, realistischen Naturnachahmung, Naturerlebnis und Naturempfindung in den Vordergrund stellten. Die Gestaltung des Orphéeakkompagnatos bedeutet den Anschluß an die jetzt einsetzende Erneuerung der Naturempfindung und verwirklicht dieselbe noch weit über sie selbst hinaus.

Die Satztechnik des Orphéeakkompagnatos hat im Vergleich zum Orfeoakkompagnato eine bedeutende Weiterentwicklung zur motivisch-thematischen Arbeit erfahren. Der Einfluß des neuen Instrumentalstiles äußert sich bezüglich der Kompositionstechnik in unverkennbarer Weise[3]).

[1]) Anm. i. Textbuch zur Ouvertüre zu Rameau's „Acanthe et Céphise" (Sandberger a. a. O., S 157). Vgl. ferner den immer wieder zitierten Leitsatz: „repeindre la nature" oder: „Et la musique doit ainsi que la peinture retracer á nos sens le vrai de la nature" (Goldschmidt a. a. O., S. 40). Morellet gab in: „De l'expression en musique" (1759) den Franzosen ein Lehrbuch der Tonmalerei. Sandberger, Hirschberg, Goldschmidt und Ecorcheville (de Lully à Rameau) bringen weiteres Material zur Tonmalerei der französischen Oper. Sandberger charakterisiert die Naturschilderungen folgendermaßen: „In Frankreich war das Naturgefühl durch die bergeries zu modisch und manieriert geworden, als daß doch vorerst allgemeiner (Rameau ist natürlich teilweise auszunehmen) mit wahrhafter Naturempfindung zu rechnen gewesen wäre" (a. a. O., S. 197).

[2]) Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884. Knosp, Gluck und Rousseau. Le guide musical 60, 29/30.

[3]) Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 155. Waltershausen spricht hier von „durchbrochener Arbeit". Dieser Terminus trifft nicht das Richtige, da man unter durchbrochener Arbeit die Beteiligung sämtlicher Stimmen an der Melodiebildung versteht (Riemann a. a. O., S. 175 und 180). Ferner Adler, Der Stil in der Musik, S. 366ff.). Hier ist jedoch die Oboenmelodie alleinige Trägerin der Melodie.

Wir haben hier gleich ein hoch entwickeltes Beispiel für die thematische Arbeit mit ganz wenigen Motiven, umso bemerkenswerter, als sich diese Art der Kompositionstechnik zuerst in der Kammermusik, dann in der Sinfonie entwickelte, und wir sie hier in einem frühen Beispiel in der Oper finden; während noch „Haydn und Mozart lange sich mit einem ziemlich einfachen technischen Apparat begnügen und vorzugsweise eine ansprechende Melodik mit schlichten Begleitformeln kultivieren[1])". Das Orphéeakkompagnato ist satztechnisch am fortgeschrittensten und zukunftweisend innerhalb der Orpheuspartitur.

II. Instrumentation und Satztechnik

Der Vergleich der Instrumentation der beiden Orpheuspartituren läßt eine Frage ganz besonders in den Vordergrund treten: welche Bedeutung und welchen Anteil hat das Cembalo bei dem Orfeoorchester und: ist seine Beteiligung im Orphée als bestimmt anzunehmen? Die Beseitigung des Cembalos aus dem Orchester und somit die Fundierung des „klassischen Orchestertyps" für die Oper gehört mit zu einem Punkte der Gluckschen Reform[2]). Mit dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich vollziehenden Stilwandel war das Cembalo seiner im Generalbaßzeitalter vornehmlichen Aufgabe der Begleitung und akkordlichen Ausführung der bezifferten Baßstimme entledigt. Es hatte somit seine besondere Bedeutung im Orchester verloren und verschwand im weiteren Verlaufe der Entwicklung allmählich aus diesem. Eine genaue Festlegung für den Fortfall des Cembalos ist bei einzelnen Komponisten oder Werken für die Zeit des Stilwandels nicht möglich. Der Gebrauch des Cembalos ist in dieser Übergangszeit schwankend[3]). Am frühesten war es in der Kammermusik entbehrlich geworden[4]). Am längsten hat es sich in der Oper erhalten. Für die Betätigung des Cembalos im Orchester lassen sich für die Übergangszeit unter besonderer Berücksichtigung der Oper folgende Richtlinien aufstellen, die das wesentliche besagen:

Das Cembalo ist erforderlich:

1. als Direktionsinstrument,
2. als Begleitinstrument, insbesondere der Seccorezitative der Oper,
3. teilweise noch als ergänzendes Akkordinstrument,

---

[1]) Riemann a. a. O., S. 180. Vgl. hierzu u. a. noch den wichtigen Aufsatz Sandbergers: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartette. Ausgew. Aufsätze zur Musikgesch. 1921, S. 224ff.

[2]) Kretzschmar, Geschichte der Oper, 1919, S. 197. Tiersot, Gluck, Paris 1919, S. 56. Lavoix, Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours. Paris 1878, S. 312.

[3]) Phil. Em. Bach, „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen". Berlin 1759/62. II. Teil, Einleitung, § 7. Joh. Joachim Quanz: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen." XVII. Hauptstück, I. Abschnitt, § 116. Beide fordern das Cembalo noch mit Nachdruck. Vgl. ferner Abert, Mozart I, S. 18 und 326 Mennicke, Hasse u. die Gebr. Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, S. 284ff. Adler in: D. T. Oe. XIX, 2. Kretzschmar in: Jahrb. d. Mus. Bibl. Peters, 1900. Landshoff in der Sandberger-Festschrift (1919), Goldschmidt in der Liliencron-Festschrift (1910). Buchmayer und Nef in der Ztschr. d. I. M. G. 1909, Heft 8/9. Mersmann, Arch. f. Mus. Wiss., II, 1.

[4]) Die Bezeichnung „quadro col basso continuo ossia violoncello" ist typisch.

4. als Instrument zur Klangverstärkung oder Erlangung besonderer Klangfarben,
5. es verbleibt einem alten Brauche folgend ohne besondere Bedeutung im Orchester.

Bezüglich der beiden Orpheus-Partituren ist die Sachlage in Betreff des Cembalos folgende. Der Orfeo rechnet mit der Anteilnahme des Cembalos. Der Herausgeber der neuen Partitur glaubte die Beteiligung des Cembalos bei dem Orfeo bestimmt voraussetzen zu müssen. Einmal weil die Beteiligung des Cembalos damals noch allgemein üblich war; ferner wegen seiner besonderen Klangfarbe, und als Akkordinstrument zur Ausfüllung noch vorhandener Lücken[1]). Waltershausen spricht sich grundsätzlich gegen die Beteiligung des Cembalos aus, da es als Akkordinstrument überflüssig sei. Er macht allerdings für das Akkompagnato: „Numi barbari . . ." des ersten Aktes aus Gründen der besonderen Klangfarbe eine Ausnahme. Die Orphée-Partitur kennt die Beteiligung des Cembalos nicht, und weist auf sein Vorhandensein in keiner Weise hin.

Als Direktionsinstrument war das Cembalo zweifelsohne im Orfeoorchester vorhanden. Da die Cembalodirektion damals in Deutschland noch allgemein üblich war, wird Gluck die Uraufführung des Orfeo bestimmt vom Cembalo aus geleitet haben. In Frankreich kannte man keine Cembalodirektion zu dieser Zeit. Der Kapellmeister leitete die Oper schon seit Lully mit dem Taktstock[2]).

Was nun die Bedeutung für die Begleitung der Seccorezitative anbetrifft, so hatte das Cembalo diese, wie im nachfolgenden besprochen werden soll, im Orphée verloren, da Gluck mit den Orfeo die Begleitung der Seccorezitative dem Streichquintett übertragen hat. Als „Begleitinstrument" kam es in erster Linie nicht mehr in Frage.
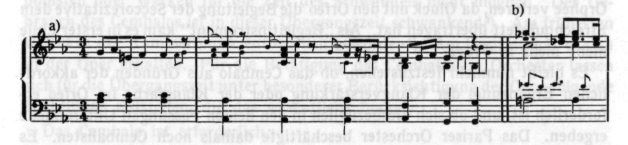
Es bleibt nunmehr festzustellen, ob das Cembalo aus Gründen der akkordlichen Ergänzung, der Klangverstärkung oder der Klangfarbe im Orfeo erforderlich ist, und ob sich diesbezüglich in den beiden Fassungen Unterschiede ergeben. Das Pariser Orchester beschäftigte damals noch Cembalisten. Es ließ sich allerdings nicht feststellen, ob auch der Orphée die Mitwirkung des Cembalo erfahren hat. Ohne weiteres spräche das Vorhandensein von Cembalisten im Pariser Orchester nicht dagegen, daß Gluck bei dem Orphée das Cembalo entbehrte, da die Werke Lully's und Rameau's, sowie Werke aus dem Kreise der Opéra-comique zu gleicher Zeit auf dem Spielplan standen, die eine Mitwirkung des Cembalos unbedingt erforderlich machten.

Untersucht man im Orfeo die Arien, Duette, Chöre und Instrumentalsätze — die Rezitative seien vorläufig einmal ausgeschaltet — bezüglich der akkordlichen Ergänzung, so ergibt sich, daß kein Takt eine akkordliche Ergänzung durch das Cembalo unbedingt notwendig macht. Die Akkordfolge ist auch ohne das Eingreifen des Cembalos überall klar erkenntlich; es entstehen ebensowenig harmonische Lücken an metrischen Einschnitten, Schlußkadenzen,
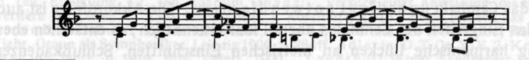
---

[1]) Vorrede zu D. T. Oe., Bd. 21, 44a, S. XIX.
[2]) Schünemann, Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913, a. a. O., S. 124ff.

Übergängen u. dgl., die eine Ausfüllung durch das Cembalo unter allen Umständen erforderlich machen. Eine zweite Aufgabe des Cembalos bestand in besonderen Fällen darin, Gegen- und Mittelstimmen, sowie Figurationen hinzuzufügen. Es ist natürlich nicht schwer, in jeder Komposition kontrapunktische Stimmen zu ergänzen. Es fragt sich nur, ob dies notwendig und mit dem Stil des Werkes zu vereinbaren ist. Glucks Schreibart kennt kaum kontrapunktische Stimmen[1]). Sein Stil ist der „klassische Stil". Vielleicht darf ich hinzufügen: in seiner reinsten Form. Die melodische Bewegung der Stimme wird durch das harmonische Gerüst vorgeschrieben. Die Stimmführung selbst ist überall klar und einfach, wie dies der harmonisch fundamentierte Stil kennt. Das Cembalo ist aber ein Instrument des Generalbaßzeitalters und kann, wie gesagt, zuweilen auch durch Gegen- und Mittelstimmen, sowie durch Figurationen, in das Gewebe der Stimmen ergänzend eintreten. Zwei Beispiele mögen darlegen, daß das Cembalo in dieser Hinsicht in der Orfeopartitur nicht mehr am Platze ist. Den Beispielen liegt die Continuoaussetzung von H. Abert zugrunde (Neuausgabe der Orfeopartitur). Gewiß soll die Art der Continuoaussetzung keinen Anspruch darauf machen, absolut maßgebend und verbindlich zu sein, zumal die Praxis der Continuoausführung mehr oder minder der Fähigkeit des jeweiligen Cembalisten überlassen war. Die Art und Weise aber, wie Abert den Continuo aussetzt, ist stilgerecht. Zweck folgender Beispiele ist lediglich der, nachzuweisen, daß das Cembalo für den Orfeo aus den angegebenen Gründen der Ergänzung nicht **unbedingt** notwendig ist. Es seien zwei typische Beispiele herausgegriffen. In dem Ballo des ersten Aktes entstehen durch die Cembalostimme folgende Mittelstimmen:



Diese machen die Stimmführung kompliziert und fügen sich aufdringlich in diese ein. Dadurch wird aber der Ausdruckscharakter unruhiger, da die melodieführende erste Violinstimme meist in Viertelnoten von den übrigen Stimmen begleitet wird. Nur bei metrischen Einschnitten, Kadenzen und infolge der melodischen Energie akzentuierten Melodientönen tritt Achtelbewegung in die Begleitstimmen ein.

Ein weiteres Beispiel findet sich in dem Klagegesang des Orpheus im ersten Akte. Hier tritt mit Takt 16—21 folgende kontrapunktierende Stimme ein:



[1]) Den Mangel an kontrapunktlicher Stimmführung machte Händel geradezu zu einem Vorwurfe für Gluck.

die aus gleichen Gründen entbehrlich ist. Die Synkopen verstärken noch den unruhigen Charakter. In dem Satz ist sonst nirgends eine kontrapunktierende Stimme vorhanden! Weitere Beispiele erübrigen sich, da das Wesentliche hiermit gekennzeichnet ist: Zwecks Ergänzung von Gegen- und Mittelstimmen ist das Cembalo nicht erforderlich. Diese Aufgabe, die für das Cembalo im Generalbaßzeitalter unter Umständen prinzipielle Bedeutung hatte, besteht jetzt nicht mehr, da der Glucksche Kompositionsstil dies nicht mehr erfordert. Es sei ausdrücklich bemerkt, daß sich im Orphée an solchen Stellen keine satztechnischen Änderungen finden.

Es bleibt noch übrig festzustellen, ob das Cembalo aus gleichen Gründen auch bei den Rezitativen noch erforderlich ist. Gluck übertrug von dem Orfeo ab die Begleitung der Seccorezitative dem Streichquintett und ersetzte somit das Seccorezitativ durch das Akkompagnatorezitativ. Große Rezitativabschnitte in Glucks Werken leugnen jedoch keineswegs die Herkunft vom Seccorezitativ. Bezüglich der Begleitung läßt sich dies an zwei Momenten erkennen: an den häufigen Akkordschlägen und den lang ausgehaltenen Akkorden. Mit der Übertragung der Begleitung auf das Streichquintett mußte mit der freien Improvisationsmanier der Begleitung gebrochen werden; eine genaue Festlegung der Begleitung im einzelnen war notwendig geworden. Gluck übertrug dem Streichkörper sozusagen das Gerippe der früheren Seccobegleitung. Es fragt sich, ob für diese Rezitativabschnitte die Beteiligung des Cembalos erforderlich ist. Etwas anderes ist es natürlich für die Rezitativabschnitte, die dem früheren Akkompagnatorezitativ entsprechen. Für diese gilt das gelegentlich der Besprechung der Instrumentalsätze, Arien und Chöre Gesagte; bezüglich der anderen Rezitativabschnitte erhält die Frage der Beteiligung des Cembalos erhöhte Bedeutung bei den lang ausgehaltenen Akkorden. Es bestand für den Cembalisten die Grundregel, bei lang ausgehaltenen Akkorden, die einzelnen Taktteile in der rechten Hand deutlich zu markieren, was durch den schnell verklingenden Ton des Cembalos notwendig wurde. Mit dem Streichkörper läßt sich aber jeder Akkord beliebig lange aushalten. Die ergänzende Beteiligung des Cembalos ist also hier entbehrlich. Wo Gluck irgendwie eine Belebung der Stimmen will, notiert er dies ausdrücklich. (So u. a. Orfeo, I. Akt, 2. Szene, Partitur S. 36, Takt 8, Stimme der zweiten Violine; und dies in einem Rezitativabschnitte, der sonst unverkennbaren Seccocharakter hat.) Gluck hat im Orphée an diesen Stellen nichts geändert[1]). Er hat auch diese Art der Begleitung beibehalten in Werken, die zweifelsohne mit der Beteiligung des Cembalos nicht mehr rechnen. So finden sich in den beiden Iphigenien Rezitativabschnitte, die sich von den analogen Stellen der Orfeorezitative durchaus nicht unterscheiden; dieselben haben ebenso unverkennbar Seccocharakter; die Begleitung geschieht genau so in Akkordschlägen und lang ausgehaltenen Noten, wie im Orfeo, obwohl Gluck in so

---

[1]) Etwa doch vorkommende Änderungen ergeben sich nicht aus der Absicht durch Akkordfüllung oder sonstige Ergänzung das Ganze beleben, sondern dieselben entspringen entweder dem Wunsche, das unterliegende Wort zu deuten oder den Ausdruckcharakter zu steigern, und gehören darum nicht hierher.

später Zeit die orchestrale Ausdruckskraft der Rezitative ungewöhnlich gesteigert hatte. Wir haben also diese Art der Begleitung als typisch für gewisse Rezitativabschnitte anzusehen. Die Übertragung der Begleitung auf das Streichquintett erzeugte ihrerseits jene Art der Begleitung, die weder harmonischer, noch figurativer Ergänzung durch das Cembalo bedarf.

Es wäre schließlich festzustellen, ob das Cembalo zur Klangverstärkung oder zur Erlangung bestimmter Klangfarben im Orchester noch erforderlich ist. Hier ist die Sachlage aber eine andere. Es läßt sich nicht mit Sicherheit erweisen, bei welchen Stellen das Cembalo aus obigen Gründen vorhanden sein muß. Es kann ebenso nicht nachgewiesen werden, ob Gluck selbst an solchen Stellen bewußt mit der Anteilnahme des Cembalos zur Klangverstärkung oder Erlangung bestimmter Klangfarben gerechnet hat. Wesentlich erscheint jedoch der Umstand, daß an solchen Stellen, bei denen sich mir während des Studiums der Orfeopartitur bezüglich der Mitwirkung des Cembalos dessen Anteilnahme aus obigen Gründen aufdrängte, Änderungen in der Orphéepartitur nachweisbar sind. Diese Änderungen betreffen sowohl die Satztechnik wie die Instrumentation. Es können also von solchen Stellen rückschließend Folgerungen für den Orfeo gezogen werden, ohne jedoch Anspruch darauf machen zu wollen, daß diese nun auch unbedingt maßgebend und erforderlich sind. Zur Erörterung dieser Frage seien aus der Partitur folgende typische Beispiele herausgegriffen. Eine Klangverstärkung durch das Cembalo erscheint mir u. a. bei folgenden Fällen angebracht:

1. Rezitativ „numi barbari ..." (1. Akt) bis zum Eintritte des Amor,
2. größere Abschnitte der Furienchöre des 2. Aktes.

Gluck steigert die Klangwirkung im Orphée durch die Anwendung des gebrochenen Tremolos statt der einfachen Tonrepetition. In dem angeführten Rezitativ gibt er nun im Orphée auch der zweiten Violine das gebrochene Tremolo; das gebrochene Tremolo stellt gegenüber der einfachen, nicht doppelgriffigen Tonrepetition eine Steigerung der Klangwirkung dar. Der Akkord kommt zu intensiverer Darstellung.

Es sei weiterhin noch der Furienchor: misero giovane (qui t'amène ces lieus) angeführt. Die letzten fünf Takte haben im Orfeo wieder tonrepetierendes Tremolo; die zweite Violine sogar punktierte halbe Noten; der Orphée führt das gebrochene Tremolo (in allen Stimmen) bis zu Ende durch.

Ferner erreicht Gluck im Orphée eine gesteigerte Klangwirkung durch einen vollstimmigeren Satz. So sind im ersten Furienchor die Doppelgriffe für Violinen und Bratschen bis zum Schlusse im Orphée durchgeführt, während im Orfeo in den letzten Takten beide Stimmen einstimmig geführt sind. Gleiches findet sich auch in dem zweiten Furienchor ab Takt 7; vor allem macht sich diese Änderung in demselben Chore ab Takt 11 bemerkbar, wo durch sie die orchestrale Klangkraft sehr gesteigert wird. Hier tritt auch noch ein anderer Umstand wirkungsvoll hinzu. Das Violoncello hat sich vom Kontrabaß losgelöst und führt seine Stimme in Sextolen durch, während Kontrabaß und Fagott in Triolen geführt sind. Als zweiter wesentlicher Faktor kommt die größere Instrumentation des Orphée, ganz besonders bei den Furienchören

der Unterweltszene hinzu. Das Orchester der Furienchöre besteht im Orfeo aus zwei Oboen, den Fagotten und dem Streichquintett, welchen zweimal das Cornetto hinzugefügt wird. Demgegenüber stehen im Orphée: Oboen, Klarinetten, Posaunen, Fagotte und das Streichquintett. Posaunen verzeichnet die Orfeopartitur nur bei dem Gesang des Orpheus mit Chor (Deh placatevi con me), die das No! des Chores unterstützen. Bei der Instrumentaleinleitung des zweiten Aktes ist außerdem im Orphée auch noch die Trompete verwendet. Diese stärkere Instrumentation der ganzen Unterweltszene im Orphée läßt ohne weiteres erkennen, daß hier an eine Ergänzung durch das Cembalo nicht mehr gedacht werden kann, während dies im Orfeo wohl manchmal angebracht erscheint. Die Anteilnahme des Cembalos, besonders bei den Furienchören des Orfeo wird den Orchesterklang jedenfalls wesentlich verstärken und ihre Wirkung erhöhen. Im besonderen nehme ich dies für den Chor: „Chi mai dell' Erebo" (Takt 11) an. Dem gegenüber finden sich in der Partitur auch Abschnitte, bei denen eine Mitwirkung des Cembalos sogar für den Gesamtausdruck unerwünscht erscheint. In dieser Hinsicht weise ich nur auf das Orpheusakkompagnato der Elysiumszene, sowie den Klagegesang: „Che farò senza Euridice" hin. Das Cembalo kann in der letzten Szene des dritten Aktes im Orfeo ebenfalls vollkommen entbehrt werden. Dies gilt besonders für den Orphée, der an dieser Stelle die gesamte Besetzung des „klassischen Orchesters" bringt. Die Bedeutung des Cembalos für die Klangfarbe birgt für die Feststellung große Schwierigkeiten. Ich versage es mir, sämtliche Stellen, bei denen das Cembalo zur Klangverstärkung und Klangfarbe angebracht ist, im einzelnen anzuführen, da dies nicht Selbstzweck vorliegender Arbeit ist. Manche Gesichtspunkte werden sich aus der Praxis heutiger Orpheusaufführungen ergeben[1]). Es hat sich aus der Untersuchung ergeben, daß für den Orfeo eine beschränkte Anteilnahme des Cembalos angebracht erscheint. Auf jeden Fall hat das Cembalo seit Glucks erstem Reformwerk seine prinzipielle Bedeutung verloren. Auch die Stellen, bei denen es zur Klangverstärkung hinzutritt, könnten ohne seine Mitwirkung bleiben, nur würde ihnen an dem vollen Orchesterklang einiges fehlen. Es ist aber ohne jeden Zweifel, daß der Orphée unbedingt auf seine Mitwirkung verzichtet. Sollten sich Belege für die Mitwirkung des Cembalos bei den Pariser Orpheusaufführungen finden[2]), dann kann man diese Tatsache dem letzten Punkte anrechnen; das Cembalo verblieb einem langgewohnten Brauche folgend im Orchester, hat aber jede wesentliche Bedeutung verloren. Das Vorhandensein des Cembalos im Orchester des Orfeo verleiht diesem den Charakter des „vorklassischen Orchesters".

Damit ist nun ein fundamentaler Unterschied in der Orchesterbesetzung

[1]) Es bedarf aber hierzu eines stilkundigen Dirigenten, der in der Lage ist, mit sicherer Hand bei der Verwendung des Cembalos zu verfahren. Er darf sich keinesfalls dazu verleiten lassen, nach den Grundsätzen modernen Orchestersatzes und Orchesterklanges die Frage zu betrachten.

[2]) Es war mir nicht möglich, dies genau festzustellen; auf jeden Fall wird sich die Frage in Paris an Hand der einzelnen Dokumente, sowie dem Kapellverzeichnisse des Pariser Orchesters feststellen lassen.

der beiden Orpheusfassungen hervorgetreten. Der Orphée verwendet eine Orchesterbesetzung, die wir mit der allgemein üblichen Bezeichnung „klassisches Orchester" charakterisieren[1]). Von der „Iphigénie en Aulide" ab verwendet Gluck diese Orchesterbesetzung, und stellt sie mit ihren mannigfachen Kombinationen der Instrumentengruppen in den Dienst der musikdramatischen Gestaltung[2]). Einige Arien, Instrumentalsätze, sowie sämtliche Rezitative werden nur von dem Streichquintett bestritten (einige Ballettsätze, der Instrumentalschluß des ersten Aktes, die Arie: „Che farò senza Euridice" u. a. m.)

Das Orchester der beiden Orpheusfassungen hat folgende Besetzung:

Orfeo:	Orphée:
2 Flöten	2 Flöten
2 Oboen	2 Oboen
Chalumeau	2 Klarinetten
Cornetti	2 Fagotte
engl. Horn	2 Hörner
2 Hörner	2 Trompeten
2 Trompeten	3 Posaunen
3 Posaunen	Pauken
2 Fagotte	Streichquintett
Pauken	
Streichquintett	
Cembalo[3])	

Eine gleichzeitige Verwendung aller oben angeführten Instrumente kommt sowohl im Orfeo wie im Orphée nicht vor. Aber der gekennzeichnete Unterschied der beiden Fassungen offenbart sich deutlich. Die letzte Szene des dritten Aktes im Orphée verwendet den Grundstock des klassischen Orchesters. Die Besetzung ist folgende:

Orfeo:	Orphée:
2 Oboen	2 Oboen
2 Hörner	2 Hörner
2 Fagotte	2 Trompeten
Streichquintett	2 Fagotte
	Pauken
	Streichquintett

Oder man vergleiche etwa den dem Orpheusakkompagnato folgenden Chor der Seligen in der Elysiumszene bezüglich der Orchesterbesetzung:

Orfeo:	Orphée:
2 Fagotte	1 Flöte
2 Hörner	2 Klarinetten
Streichquintett	2 Hörner
	2 Fagotte
	Streichquintett

[1]) Arend, Glucks Orchester — vorklassisch? Musikalisches Wochenblatt, 1904, S. 702.
[2]) Bruger, Glucks dramatische Instrumentationskunst. Diss. Heidelberg, 1922.
[3]) Die im zweiten Orchester der Unterweltszene vorkommende Harfe ist als Orchesterinstrument nicht besonders angeführt. Sie wird dort nicht als selbständiges Orchesterinstrument behandelt, ihre Verwendung ist noch unvollkommen.

Den gleichen Charakter prägt auch der für den Orphée neu komponierte Ballettsatz: Air vif (C-dur) aus:

2 Flöten	2 Oboen
2 Hörner	2 Trompeten
2 Fagotte	Pauken
Streichquintett	

In diesem Satz findet sich auch die Kombination von Flöten und Oboen. In der Art der Orchesterbesetzung der einzelnen Sätze der Partitur unterscheiden sich beide Fassungen dadurch, daß der Orfeo den Charakter des „vorklassischen", der Orphée dagegen den Charakter des „klassischen" Orchesters ausprägt.

Dies ergibt sich ferner auch durch die Verwendung einzelner Instrumente, die im klassischen Orchester keinen Platz mehr gefunden haben. Es sind das: Chalumeau und Cornetto (Zinken). Curt Sachs sieht in dem Chalumeau eine Art Volksklarinette, die bei weiterer technischer Vervollkommnung sich zur späteren Klarinette entwickelt habe[1]). Gluck verwendet dieses Instrument im zweiten Orchester des Klagegesanges des ersten Aktes. Im Orphée hat er das Chalumeau durch eine Solooboe ersetzt[2]). Hier wiegt jedenfalls die Tatsache, daß das Chalumeau im „klassischen Orchester" keine Verwendung mehr gefunden hat. Das gleiche gilt auch von dem Cornetto. Es kommt im Orfeo als melodieführendes Instrument — meist in Verbindung mit der Oboe — in dem Klagechor des ersten Aktes sowie in einigen Furienchören des zweiten Aktes vor. Das Cornetto spielte zu damaliger Zeit als Orchesterinstrument keine Rolle mehr; es ist im 18. Jahrhundert vornehmlich „noch als Träger der Oberstimme im Stadtpfeiferchoral" vorhanden[3]). Auf seine Verwendung bei Begräbnismusiken sei hingewiesen, da sich hierdurch ein Fingerzeig für seine Benutzung bei dem ersten Klagechor des ersten Aktes ergibt. Das Pariser Orchester kannte, wie die Vorrede der Pelletan-Partitur ausdrücklich bemerkt[4]), das Cornetto nicht. Gluck war hierdurch bei der Pariser Bearbeitung gezwungen, das Cornetto durch ein anderes Instrument zu ersetzen. An seine Stelle trat im Orphée die Klarinette. Der Orfeo kennt die Klarinette nicht. Diese hat sich langsam im Orchester eingebürgert und war lange Zeit dort selten anzutreffen[5]). Auf jeden Fall läßt sich aber an Hand des über diese Frage vorliegenden Materials feststellen, daß die Klarinette im Verlaufe des Stilwandels Eingang in das Orchester findet. Mit der Umstellung zum „klassischen Orchester" erhält sie im Orchester einen Platz. Wesentlich ist jedoch, daß sie im Orchester der italienischen Oper — trotz vereinzelten Vorkommens — nicht die Bedeutung hat wie in dem Mannheimer oder Pariser

---

[1]) Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente. 1914, S. 168. Sachs, Handbuch der Musikinstrumente. 1920, S. 333.

[2]) Abert spricht aus diesem Grunde dem Chalumeau entgegen Sachs als ein Vorgängerinstrument der Oboe an. (Vorrede zu „D. T. Oe." 21, 44a., S. XIX.)

[3]) Sachs, die Musikinstrumente. Breslau, 1923, S. 66.

[4]) a. a. O., S. XXXVI.

[5]) Cucuel, La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle (Zeitschrift der I. M. G. XII, 10). De la Laurencie, Rameau et les clarinettes. S. I. M. G. IX, 2. Goldschmidt in der Vorrede zu D. T. B. XIV, 1.

Orchester[1]). Die Einführung der Klarinette im Orphée ist auf jeden Fall ein Beweis für die Verwendung der „klassischen Orchesterbesetzung" seit der „Iphigenie en Aulide"[2]), die Gluck nun auch bei der Pariser Bearbeitung des Orpheus zugrunde legt und demgemäß den Orphée gegenüber dem Orfeo umgestaltet. Bezüglich der Verwendung der Posaunen ist folgendes zu verzeichnen[3]): Gluck verwendet dieselben im Orfeo in dem ersten Klagechor des ersten Aktes sowie in dem Gesang des Orpheus mit Chor: „Deh placatevi con me" (II. Akt). Im Orphée hingegen erscheinen die Posaunen bei sämtlichen Furienchören. Dieselben hatten im Pariser Orchester bisher eine untergeordnete Rolle gespielt[4]) und fanden im Instrumentalsatz der französischen Musik noch wenig Verwendung. Die Furienchöre sind im Orphée eindringlicher und wuchtiger gestaltet, und damit die Unterweltszene in ihrer Gesamtheit wirkungsvoller. Die Posaunen sind aber in beiden Fassungen noch nicht selbständig behandelt, sondern sie unterstützen die Chorstimmen — Alt, Tenor und Baß — und verbinden sich mit dem Cornetto bzw. der Klarinette zu einem vierstimmigen Satze, was ganz der früheren Praxis entspricht. Die Verbindung von Cornetto und Posaune zu einem Satze greift weit vor die Zeit Glucks zurück. In dem Furientanz in d-moll des Orphée sind sie als harmoniefüllende Stimmen an besonders markanten Stellen verwendet. Einen bemerkenswerten Unterschied in der Behandlung der Posaunen bietet der Furienchor: „Vengeons et la nature et les dieux en courroux" in Glucks Iphigénie en Tauride (II. Akt). Hier sind die Posaunen unabhängig von den Chorstimmen behandelt und nehmen in Verbindung mit der ersten Violine thematisch an der Gestaltung teil.

In diesem Zusammenhang sei dann noch die Tatsache verzeichnet, daß in dem Duett des dritten Aktes: „Viens, suis" die Oboen des Orfeo im Orphée durch Klarinetten ersetzt wurden. Ein besonderer Grund für den Fortfall der Oboen läßt sich hier nicht anführen, denn, wie meist, sind auch in der nachfolgenden Arie der Eurydike: „Fortune ennemie" die Oboen melodieführend. Es kann im allgemeinen festgestellt werden, daß im Orphée die Klarinetten den Oboen nicht gleichberechtigt sind, und Unterschiede in der Klangfarbe beider Instrumente bewußt nicht zur Anwendung gelangen.

Die bedeutendsten Unterschiede hinsichtlich Instrumentation und Satztechnik bietet das Orpheusakkompagnato, das bereits eingehend besprochen wurde. Hier finden wir zum einzigen Male in der Partitur Blasinstrumente durchgehend solistisch behandelt und zwar in noch stärkerem Maße, als dies im Orfeo der Fall ist. Änderungen in Instrumentation und Satztechnik finden sich natürlich in jedem Takte der Partitur. Dieselben sind aber nicht von wesentlicher Bedeutung. Sie lassen sich einmal aus der stärkeren Or-

---

[1]) Rameau in: „Acanthe et Chéphise".

[2]) Gluck verwendet hier von dem Chore: „Que d'attraits" (I. Akt) die Klarinette auch als selbständiges Instrument ohne Hinzufügung anderer Holzbläser.

[3]) Die Verwendung der Posaunen, besonders im Orphée barg mancherlei Schwierigkeiten, die auf Grund der vorhandenen Dokumente von den Herausgebern der neuen Partituren zu lösen versucht wurden. Daher nimmt vorliegende Arbeit die Fassung der Neuausgaben als authentisch an.

[4]) Vorrede der Pelletanpartitur, S. 36.

chesterbesetzung, dann dem Hinzukommen neuer Instrumente, sowie aus der im Orphée durch die Übertragung der Orpheusrolle für Tenor notwendig gewordenen Transposition erklären. Es macht sich aber auch das Bestreben bemerkbar, einen flüssigeren Satz zu erreichen, und manchmal die Holzbläser von der Verbindung mit den Streichern zu lösen. Ferner ist die Absicht zu beobachten, einen vollstimmigeren Satz zu erzielen, einmal durch Doppelgriffe, gebrochenes Tremolo, Verselbständigung der Cello- und Fagottstimme, dann durch das Hinzufügen neuer Bläserstimmen oder deren zweistimmiger Aussetzung. Es ist hier zu bedenken, daß zwischen beiden Fassungen eine Zeitspanne von zwölf Jahren liegt, in der große Werke entstanden sind, und daß Gluck mit reifender Entwicklung seine Schreibart mit immer größerer Feinheit und Ausgeglichenheit vervollkommnete. So sind in dem Eingangschore des ersten Aktes Klarinetten und Posaunen von den übrigen Instrumenten in den Schlußtakten losgetrennt und füllen in echoartiger Wirkung die Pausen des Chorsatzes aus, während Streicher und Fagott den Chor begleiten. Im Orfeo spielen alle Instrumente ohne Unterbrechung durch.

Das Herauslösen der Bläser und ihre selbständige Behandlung läßt sich noch an anderen Stellen, wenn auch nicht in dem gleichen ausgeprägten Sinn nachweisen. Ferner erzeugt die gesteigerte Orchesterbesetzung, das Hinzufügen neuer Instrumente oder einer zweiten Oboe bzw. Fagottes — wo der Orfeo nur mit einem Instrument rechnet — einen intensiveren Orchesterklang. Vor allem bei dem Streichquintett ist der Satz diesbezüglich geändert.

III. Das Verhältnis von Wort und Ton im Rezitativ

1. Stellung des Rezitativs im Gesamtbau der Oper

„Durch eigne Erfahrung belehrt, glaubte Gluck zu bemerken, daß die italienische Sprache wegen der häufigen Wiederkehr ihrer Vokale zwar mehr als jede andere geeignet sei, sog. Passagen auszudrücken, aber bei weitem nicht die Klarheit und die Kraft des französischen Idioms in sich fasse, ja, daß der Vorteil, den wir der ersteren eingeräumt haben, auf die wahre Gattung der dramatischen Musik sogar störend wirke, weil in ihr jede Passage höchst zweckwidrig sei, oder wenigstens den Ausdruck schwäche. Nach diesen Bemerkungen mußte Gluck die gewagten Behauptungen einiger der berühmtesten Schriftsteller, welche die französische Sprache zu großen musikalischen Schöpfungen für untauglich erklärten, als unwahr und unwürdig zurückweisen. Und wer kann über diesen Gegenstand wohl ein richtigeres Urteil fällen, als eben Gluck, der, im Besitze beider Sprachen, die französische — obschon ungewandt im Sprechen[1]) — dennoch gründlich versteht, weil er durch das emsigste Studium aller ihrer Feinheiten selbst ihre Prosodie kennengelernt und besonders über die letztere die tiefsinnigsten Beobachtungen angestellt hat. Auch hat er seit langer Zeit seine Talente in beiden Sprachen

[1]) Einen Beweis dafür, daß Gluck die französische Sprache in dem ihr eignen Tonfalle nicht beherrscht hat, sondern sie mit „deutschem“ Akzente aussprach, finden wir u. a. in den Memoiren der Mad. Campan (Bd. I S. 154) bestätigt. Bei Nohl, Musikerbriefe 1873 S. 27 Anm.

und in verschiedenen Gattungen der Schreibart versucht . . ."[1]). Die gesamten Ausführungen Du Rollet's zielen ohne Zweifel darauf hin, das Wirken Glucks in Paris zu ermöglichen und seinen Weg zu ebnen. Aber es ist dort auch ein Grundproblem angeschnitten worden: das Verhältnis von Wort und Ton[2]). Die Geschichte der Oper — nehmen wir dieselbe hier einmal aus dem Komplex aller mit dem Worte in Beziehung stehender Musik heraus — ist die Geschichte des beständigen Ringens von Wort und Ton um die Vorherrschaft. Entweder herrscht das Wort und bindet die Musik in der ihrem Eigenleben entsprechenden Entfaltungsmöglichkeit, oder die Musik zwingt als Übergeordnetes das Wort, sich ihren Gesetzen unterzuordnen. Dies wirkt sich von der Operndichtung bis zur einzelnen Versform und Wortprägung, von der musikalischen Gesamtgestaltung der Oper bis zur einzelnen Phrase aus. Als dritte Möglichkeit in dem Verhältnis von Wort und Ton tritt die Verschmelzung beider, das Ineinanderaufgehen zur Einheit hinzu. Das jeweilige Verhältnis von Wort und Ton, das aus der gesamten philosophischen und ästhetischen Anschauung der Zeit resultiert, prägt der Epoche, sowie dem einzelnen Werke seinen Charakter auf. Die Sprache an sich wird ferner gemäß ihrer eignen spezifischen Gesetzmäßigkeiten, gleich, wie sich das Verhältnis von Wort und Ton gestaltet, eine besondere Einwirkung auf die musikalische Gestaltung ausüben, was auf nationalbedingte Unterschiede hinausläuft. Die Ausführungen Du Rollet's haben somit erhöhte Bedeutung. Auf der einen Seite steht die italienische Sprache und mit ihr die Opera seria, wie sie sich in der neapolitanischen Schule und ihrer Nachfolge darstellt; auf der anderen Seite die französische Sprache und mit ihr die Opéra lyrique, repräsentiert durch ihre Hauptvertreter Lully und Rameau; beide, Opera seria und Opéra lyrique in Wesen und Art verschieden. Mit der Iphigénie en Aulide hatte Gluck die Umstellung von der italienischen Sphäre zur französischen vollzogen. Diese Wandlung wirkt sich vornehmlich in dem Verhältnis von Wort und Ton — im weitesten Sinne verstanden — aus. Bei Orpheus und Eurydike kann die Untersuchung an Hand eines einzigen Werkes geführt werden, das, zunächst als erstes italienisches Reformwerk geschaffen, zwölf Jahre später auf der Basis der 1774 erfolgten Stilwandlung Glucks eine Neubearbeitung erfuhr.

Sämtliche Rezitative sind im Orphée vollständig neu komponiert worden, und daher Hauptgegenstand vorliegender Untersuchung, während bei den Arien, Duetten und Chören die Gestaltung des Orfeo im großen und ganzen beibehalten wurde.

Gluck hat sich gleich mit dem Orfeo bewußt in Gegensatz zum italienischen Seccorezitativ gestellt, indem er die Begleitung dem Streichquintett übertrug und dieselbe dem Cembalo mit stützendem Streichbaß entzog. Er hat so wenigstens zunächst die äußere Scheidewand zwischen Secco und Akkompa-

[1]) Brief Du Rollet's an einen der Direktoren der Oper zu Paris (nach A. Schmidt, a. a. O. S. 173ff.).

[2]) Grundlegend für das Verhältnis von Wort und Ton ist der Aufsatz von Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. Arch. f. Musikwissensch. V, 1, 1923.

gnato niedergerissen, wenngleich noch größere Abschnitte der Rezitative auf den ersten Blick die Herkunft von dem alten Seccorezitativ erkennen lassen. Jommelli und Traetta, als die unmittelbaren Vorläufer der Gluckschen Reform, waren unter dem Einflusse des französischen Musikdramas bestrebt, Secco, Akkompagnato und Arie, teilweise unter dem Einschlusse von Chören und Instrumental- und Ballettsätzen zu größeren Formenkomplexen einheitlich zusammenzufassen. Sie steigerten die Ausdrucksmöglichkeiten des vom Orchester begleiteten Rezitativs und räumten ihm gegenüber dem Secco eine weit umfangreichere Stellung ein. So sehr sich das Bestreben, besonders bei Traetta, zeigte, so war das alte Seccorezitativ doch noch nicht vollständig verschwunden. Erst mit dem Orfeo fiel die Trennung von Secco und Akkompagnato fort. Gluck kennt von seiner Reform ab nur noch eine Art des Rezitativs: das vom Orchester begleitete Rezitativ. Innerhalb dieses Rezitativs ist die Anteilnahme der Orchesterbegleitung verschieden; sie steigert sich von der einfachen Begleitung in Akkordschlägen und lang ausgehaltenen Noten bis zum sinfonischen Orchestersatz, wo in den späteren Werken dem Streichquintett noch andere Instrumente beigegeben werden. In der Iphigénie en Aulide z. B. I. Akt, 2. Szene, Rezitativ des Calchas das Horn, ferner ebenda II. Akt, 7. Szene, Flöte und Oboe. Gluck erreicht durch das Aufheben der Trennung von Secco und Akkompagnato einen einheitlichen Aufbau seines Musikdramas. Er kennt eben nicht mehr die inhaltliche Trennung von Secco und Akkompagnato. Früher fiel dem Secco vornehmlich die Fortführung der dramatischen Handlung zu, während, von wenigen Ausnahmen vor Gluck abgesehen, das Akkompagnato den gesteigerten, sich aus der vorhergehenden Handlung ergebenden Gefühlsausdruck mit der Ausmündung in die Arie brachte. Betrachtet man das Rezitativ als Ganzes innerhalb der Oper, so muß man bei Gluck von seinen Reformwerken ab von einem neuen Rezitativstil sprechen, der trotz des Zusamenhanges mit dem früheren Secco und Akkompagnato etwas Neues, in sich Abgeschlossenes darstellt. Dieses Rezitativ ist, wenn auch in steter Vervollkommnung des Ausdruckscharakters hinsichtlich Satztechnik, Deklamation und Orchesterbegleitung bis zur Iphigénie en Tauride das Gleiche geblieben.

Das Rezitativ der Opéra lyrique ist von dem der Opera seria ebenso verschieden wie der musikdramatische Aufbau beider Gattungen, besonders in der Beziehung von Rezitativ und Arie unterschiedlich ist. Die Opéra lyrique kennt die in der italienischen Oper übliche Trennung von Secco und Akkompagnato nicht; noch sind die vom Orchester begleiteten Rezitative mit den entsprechenden Akkompagnatorezitativen sowohl nach der Seite des Inhalts als der musikalischen Formung durchweg zu vergleichen. Nehmen wir hier Rameau, der zweifelsohne auf Gluck am stärksten eingewirkt hat, heraus, so läßt sich das Prinzip des unmittelbaren Übergangs der einzelnen Formen (besonders von Arie und Rezitativ) feststellen. Der „Dardanus" von Rameau z.B. zeigt dies deutlich. In der ersten Szene des ersten Aktes schließt sich an den Ballettsatz: Air pour les Plaisirs (Adur, $\frac{6}{8}$) unmittelbar das Rezitativ der Venus an. Das Rezitativ, welches in fis moll ausgeht, mündet

über die Dominante ohne trennende Kadenz in die A dur-Arie, die ihrerseits direkt in das Einleitungsritornell des Chores hineinführt, der selbst ohne besonderen Übergang mit dem Wechsel D-dur — d moll in das Rezitativ wieder einmündet.

Noch deutlicher wird dies in der zweiten Szene des zweiten Aktes. Von hier aus läßt sich eine Parallele zum Orphée ziehen. Dreimal wächst inmitten des Rezitativs ein „Air" heraus. Die Übergänge geschehen jedesmal unmittelbar. Air und Rezitativ fließen ineinander über. Ariose und rezitativische Momente sind manchmal nicht voneinander zu scheiden. Das Rezitativ ist dann meist nur an dem für das französische Rezitativ üblichen Taktwechsel zu erkennen. Die französischen Airs entsprechen den italienischen Arien in keiner Weise. In dem angeführten Beispiele des zweiten Aktes sind die Airs formal frei gestaltete ariose Partien; selbst das Einleitungsritornell unterbleibt. Betrachtet man das Glucksche Rezitativ als formalen Faktor innerhalb des musikdramatischen Aufbaues der Oper im Hinblick auf die Rezitative der Opéra lyrique bzw. der Opera seria, so rechtfertigt sich die Behauptung von dem besonderen Rezitativstil Glucks auch in dieser Hinsicht.

Bezüglich des Prinzips der verwischten Übergänge zwischen Rezitativ und Arie läßt sich bei Gluck Rameau'scher Einfluß feststellen. Die Folge von Liedstrophe und Rezitativ in dem Klagegesang: „Chiamo il mio ben cosi" wird u. a. auf diesen Einfluß zurückzuführen sein. Im Orphée läßt dies sich noch deutlicher nachweisen. Schon der erste Akt bringt in der Anordnung von Chor— Rezitativ — Pantomime — Chor — Rezitativ — Ritornell — das Bestreben zum Ausdruck, Übergänge zwischen den einzelnen Formen mit dem Rezitativ als Bindeglied zu schaffen. Die im Orphée neu hinzugekommene Amorarie: „Si les doux accords de ta lyre" ist in Wirklichkeit gar keine Arie, sondern sie wächst ebenso aus dem Rezitativ heraus, wie die Airs in dem zweiten Dardanusakte. Die in der Partitur angedeutete Trennung zwischen Arie und Rezitativ zu Beginn ist gar nicht am Platze und widerspricht ganz dem Wesen dieser Air. Ohne besonderes Einleitungsritornell, wie es bei einer regelrechten Arie üblich gewesen wäre, schließt sich der Air unmittelbar tonal (F dur) an das vorhergehende Rezitativ an; ebenfalls leitet er wieder direkt in das nachfolgende Rezitativ ein. Formal haben wir es nicht mit einer Arie zu tun; es handelt sich vielmehr um ein kleines, liedartiges Gebilde ohne festgefügten Formwillen, wie sie im Orfeo und den späteren Reformwerken mehrfach auftreten; eine Beziehung zur Opéra-comique ist ebenfalls vorhanden. Die obligate Verwendung zweier Hörner in 13 Takten der Air leitet sich aus der dem Stoff zufolge gewünschten Klangfarbe her; es ist übrigens das einzige Beispiel der Partitur, bei dem Hörner mit dem Streichquintett vereinigt werden. Die ganze Airepisode ist für den Musikdramatiker Gluck kennzeichnend.

Die Unterweltsszene bietet bezüglich des Aufbaues ein einzig dastehendes Beispiel der Verbindung ohne Rezitativ. Lediglich der dritte Akt weist in seiner Verbindung: Rezitativ — Duett — Rezitativ — Arie — Rezitativ — Arie — Rezitativ noch das alte Schema der Beziehung von Arie und Rezitativ

auf. Bei der Pariser Bearbeitung hat Gluck hier nicht mit ändernder Hand eingegriffen, obwohl schon mit der italienischen Alceste diese Art der Verbindung in Fortfall gekommen ist.
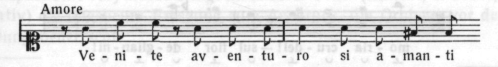
Die Tendenz des fließenden Überganges nach dem Vorbilde Rameau's tritt bei den späteren französischen Reformwerken Glucks noch stärker als im Orphée in die Erscheinung. So geht die Arie des Agamemnon: „Brillant auteur de la lumière" der Iphigénie en Aulide (I. Akt, 1. Szene) unmittelbar ins Rezitativ hinüber. Die zweite Szene des ersten Aktes desselben Werkes weist in ihrer direkten Verbindung von Chören, ariosen und rezitativischen Abschnitten denselben Einfluß auf. Gleiches findet sich in der Armide, sowie schon in der italienischen Alceste.

Es bleibt noch festzustellen, daß der Orphée die Rezitative gegenüber dem Orfeo durchweg stark gekürzt hat. Es handelt sich durchschnittlich um eine Kürzung um ein Drittel. Diese Tatsache spricht dafür, daß Gluck bei der Pariser Bearbeitung bestrebt war, die Rezitative in das richtige Verhältnis zu den anderen Formen zu bringen, mit Ausnahme des dritten Aktes.

2. Die musikalische Deklamation und die Prosodie der französischen Sprache

In den frühen vorreformatorischen Werken knüpft Gluck an die konventionelle Seccopraxis an, die als rein sprachliche Rezitation der gewöhnlichen Redeweise in gewissen stereotypen Formeln und Wendungen erstarrt war[1]. Das Bestreben, das Seccorezitativ in seiner Bedeutung zu heben und die dramatische Ausdruckskraft sowie den melodischen Gehalt zu steigern, kam unter der Einwirkung des an Bedeutung immer mehr gewinnenden Akkompagnatos, sowie von der Opéra lyrique her. Aber erst mit dem Orfeo trat durch die Aufhebung des Gegensatzes von Secco und Akkompagnato eine grundlegende Wendung ein. Das wesentlich Neue des Orfeorezitativs bezüglich der Deklamation besteht darin, daß das Rezitativ nicht mehr die in die musikalische Form übertragene gewöhnliche Redeweise ist. Auf der Basis der Sprachmelodie — in Sieversschem Sinne — beruhend, wird die musikalische Deklamation durch das Dramatische und den seelischen Ausdruck bestimmt. Die sinngemäße — dramatische — Deklamation, aus der dramatischen Situation und der Stimmung herauswachsend, steht über der den gewöhnlichen Redeton nachbildenden rein sprachlichen Deklamation. Die Tendenz kommt hinzu, das Rezitativ mit ariosen Momenten zu durchsetzen, wie umgekehrt deklamatorische Elemente in die Arie eindringen.

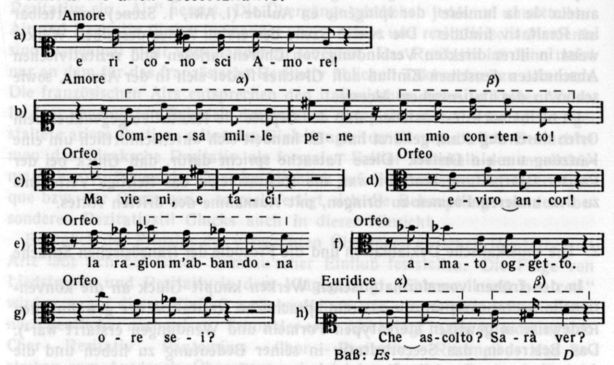
In den Orfeo-Rezitativen finden sich Abschnitte, die auf die alte Seccopraxis hinweisen und sich in der musikalischen Deklamation der rein sprachlichen Rezitation des gewöhnlichen Redetones nähern.



[1]) Abert, N. Jommelli als Opernkomponist. Halle 1908, S. 122 und 312.
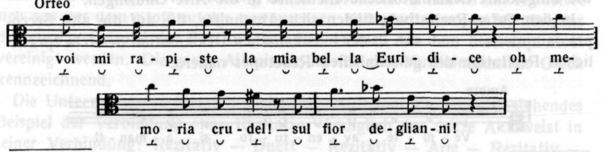
In diesem Beispiele das längere Verweilen auf einem Tone, welches besonders in den Rezitativen des Amor auffällt. Die Amorrezitative sind durchgehend nicht mit derselben Sorgfalt behandelt, wie diejenigen von Orpheus oder Eurydike.

In den Orfeo-Rezitativen finden sich in nicht geringer Anzahl stereotype Formeln des alten Seccorezitativs:



Beispiel a) bringt eine der beliebten Schlußformeln mit dem typischen „Herunterschlagen vom Tonartgrundtone in die Quarte mit der Harmonie des tonischen Quartsextakkordes, dessen Auflösung dem Continuo überlassen wird“[1]). Diese Schlußwendung (auch Beisp.b, β) hat diese Schlußwendung) ist noch in größerer Anzahl in den Orfeo-Rezitativen anzutreffen. Beisp. b α) bringt ebenfalls eine mehrfach anzutreffende Formel: das Heruntergleiten in die Terz und der Aufstieg in die übermäßige Quarte. Die Beispiele c)—f) enthalten eine Reihe vorkommender Halb-(Terz-)kadenzen. Die Beispiele g) und h) bringen verschiedene stereotype Frageformeln[2]); bei h, β) die allgemein typische phrygische Kadenz.

Nach der rhythmischen Seite hin zeigt die Deklamation noch die Züge des alten Secco in seiner Nachbildung des gewöhnlichen Redetones (vgl. auch Beisp. S. 457). In dem folgenden Beispiel ist sowohl hinsichtlich der Rhythmik,



[1]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 214.
[2]) Mies, Über die Behandlung der Frage im 17. u. 18. Jahrhundert. Zeitschr. f. Musikwiss. IV, 5.

wie des melodischen Linienverlaufes die Rezitation des gewöhnlichen Redetones gewahrt. Die melodische Linie strebt nach dem Höhepunkte c^2 (Euridice!) und verweilt hier nachdenklich (Viertelnoten), um bei crudel eine verminderte Quinte hinabzugleiten. Die Silben voi, bella und fior werden betont. Rezitiert man die Worte, so ergibt sich in Tonfall und Rhythmus die musikalische Deklamation, die Gluck dieser Stelle gab. Diese Beispiele, für die Orfeo-Rezitative typisch, zeigen die enge Sprachgebundenheit des Rezitativs und somit die Beziehung zur Rezitativtechnik der Opera seria: die Gestaltung der musikalischen Deklamation gemäß der Rezitation des gewöhnlichen Redetones. Meine Ausführungen sind gleichzeitig eine zusammenfassende Ergänzung zu den Untersuchungen von Ralph Meyer über das Rezitativ der italienischen Reformopern Glucks[1]). Das Ergebnis dieser Arbeit, im besonderen für das Orfeo-Rezitativ, sei hier als Grundlage für den Vergleich mit den Orphée-Rezitativen im Auszug mitgeteilt. „Gluck versteht meisterhaft nach Sinn und Ausdruck zu deklamieren. Schon das äußere Notenbild sieht nach dieser Richtung merklich anders aus als bei den Italienern. ... Mit dem alten „trockenen" Tone ist gründlich aufgeräumt, die Reden sind gleichsam mit gesteigerter Substanz erfüllt; auf die Herausbildung des Affektes ist alles angelegt ... Für die Melodik der Rezitative Glucks gilt in vollkommenstem Maße,...: daß das musikalische Melos allein aus dem dramatisch sprachlichen zu erwachsen hat."

Wir wenden uns nun den Orphée-Rezitativen zu und betrachten die Deklamation hinsichtlich der Prosodie der französischen Sprache im Vergleich zu den Rezitationen Lully's und Rameau's.

Die Übersetzung der Rezitative ins Französische geschah nach dem Muster der Verse Quinault's; es sind Verse von wechselnder Länge.

Am häufigsten kommt der Alexandriner (sechs Hebungen) vor; aber es sind auch Verse mit vier, fünf bzw. drei Hebungen anzutreffen. Alle Verse sind durchweg gereimt; die Stellung der Reime wechselt in mannigfacher Weise ab. Die Rhythmik der musikalischen Deklamation weist die für das französische Rezitativ stereotypen Formeln auf, die bei Lully und Rameau in Fülle anzutreffen sind. So das häufige Vorkommen anapästischer Rhythmen. Diese Rhythmen haben im Orphée in den meisten Fällen eine ganz andere Bedeutung wie im Orfeo. So setzt z. B. im Orfeo der anapästische Rhythmus in der zweiten Hälfte des Rezitativs: „Numi, barbari, numi" (I. Akt) ein, um den plötzlichen Entschluß des Orpheus, zu handeln, auch durch den drängenden Rhythmus zum Ausdruck zu bringen.

La ri - voe-glio da voi, Nu - mi Ti - ran-ni!

Der anapästische Rhythmus bringt an anderer Stelle (III. Akt, 1. Szene, erstes Rezitativ) die ungeheure Erregung zum Ausdruck, die Orpheus vor der Entscheidung beherrscht.

---

[1]) R. Meyer, Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern. Gluck-Jahrbuch IV, 1918.
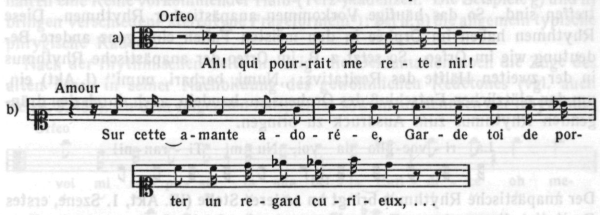
Sì min spe - ren - ga! Mà tron-chiam le di-mo - re ma se - quia-mo il cam-min.

Im Orphée hingegen kommt der anapästische Rhythmus an solchen Stellen vor, bei denen er weder durch die dramatische Situation, noch durch einen heftigen Gefühlsausdruck unbedingt erforderlich wäre. Das Überwiegen der anapästischen Rhythmen ist ein Stilmoment des französischen Rezitativs, und hat als solches in den französischen Werken Glucks Eingang gefunden. Im folgenden zum Beweis einige typische Formeln der anapästischen Rhythmen in den Orphée-Rezitativen.



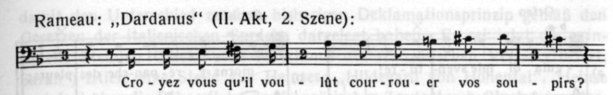
Im ersten Fall haben wir einen Alexandriner, der ganz nach Lully'schem Vorbild im anapästischen Rhythmus gestaltet ist. Die weiteren Beispiele bringen eine Auslese der mannigfachen musikalischen Gestaltungsart anapästischer Rhythmen.

In zweiter Linie sind eine Reihe rhythmischer und melodischer Bildungen zu verzeichnen, die dem Tonfall der französischen Sprache entwachsen sind.



Beispiel a) zeigt die sich aus der lebhaften Sprachmelodie ergebende Rhythmik; Beispiel b) weist außerdem noch die der französischen Sprache eigentümliche Tendenz des aufsteigenden Tonfalls gegen das Versende hin auf. Dieses Stilmoment findet sich in sämtlichen Rezitativen Lully's und Rameau's.

Rameau: „Dardanus“ (II. Akt, 2. Szene):

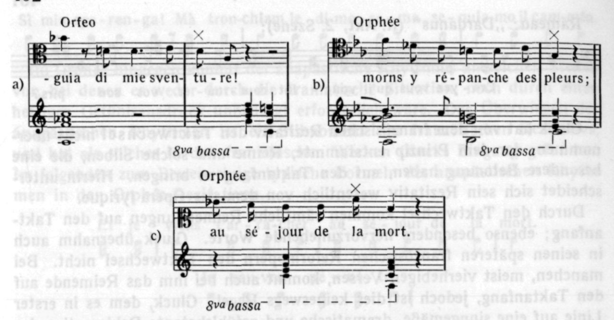


Gluck hat von dem französischen Rezitativ den Taktwechsel nicht übernommen, der dem Prinzip entstammte, Reime und solche Silben, die eine besondere Betonung haben, auf den Taktanfang zu bringen. Hierin unterscheidet sich sein Rezitativ wesentlich von dem der Opéra lyrique.

Durch den Taktwechsel kommen sämtliche Reimendungen auf den Taktanfang; ebenso besonders hervorzuhebende Worte. Gluck übernahm auch in seinen späteren französischen Reformopern den Taktwechsel nicht. Bei manchen, meist vierhebigen Versen, kommt auch bei ihm das Reimende auf den Taktanfang, jedoch ist dies keineswegs Regel. Gluck, dem es in erster Linie auf eine sinngemäße, dramatische und gefühlsbetonte Deklamation der Verse ankam, übernahm den Taktwechsel nicht. Er umgeht so eine gewisse Monotonie, die dem französischen Rezitativ eigen ist. Das Hervorheben der Reimsilben wirkt außerdem störend, da an diesen Stellen eine Zäsur eintritt, die durch ihre regelmäßige Wiederkehr — wenigstens in sehr vielen Fällen — den dramatischen Absichten zuwiderlaufen muß. Bei Gluck macht sich ebenfalls die Absicht, besonders betonte, wichtige Worte auf den Taktanfang zu bringen, nicht bemerkbar. Er erreicht dies auf ganz anderem Wege: durch die Gestaltung der Rhythmik, die Führung der melodischen Linie, sowie die Orchesterbegleitung. Vom französischen Rezitativ übernahm er die überaus dramatische Deklamation. Daß er den stereotypen Taktwechsel nicht übernahm, beleuchtet den Musikdramatiker Gluck, der auf gegebenen Fundamenten aufbauend, dennoch selbständig blieb, und sich nur das zu eigen machte, was für die weitere Entwicklung des Musikdramas fördernd war.
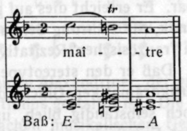
Weiterhin bleibt die Kadenzbildung im Rezitativ zu betrachten. Es ergeben sich unter der Einwirkung des französischen Rezitativs wesentliche Unterschiede. Über die Kadenzbildung der Orfeo-Rezitative sagt Ralph Meyer[1]): „Belanglose Kadenzen waren nicht mehr anzutreffen, sondern mit weisem Bedacht hatten Tonika — und Terzkadenz, vollkommene — und unvollkommene Kadenz Anwendung gefunden. Mit diesen Mitteln war die Charakterisierung der Personen in hohem Maße anschaulich gemacht.“ Die stereotypen Schlußformeln des italienischen Rezitativs, das Herunterfallen in die Quarte mit nachfolgender harmonischer Auflösung durch den Continuo bzw. das Orchester kommt im Orphée bei weitem nicht mehr so häufig vor. Gänzlich verschwunden ist diese Formel auch in den späteren französischen Reformwerken nicht. Wir finden sie im Orphée noch am Ende einzelner Rezitative. Das französische Rezitativ kennt diese Schlußformel in dieser Art nicht. Es ist im allgemeinen für den Orphée eine Angleichung an die Rezitativschlüsse des französischen Rezitativs festzustellen.

[1]) a. a. O., S. 53.

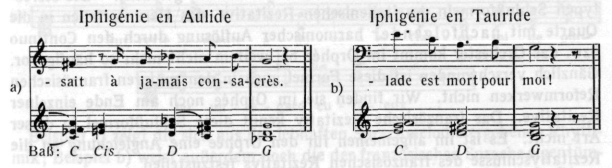


Der Orfeo hat (Beisp. a) die typische italienische Schlußformel; im Orphée ist zwar der Quartsprung noch vorhanden, aber ohne besondere Betonung des Tonartgrundtones und der nachfolgenden harmonischen Auflösung durch das Orchester. Man erkennt hier den französischen Einfluß; eine solche typische Schlußwendung des französischen Rezitativs ist etwa folgende:

Rameau: „Dardanus" (I. Akt, 1. Szene)



Beispiel c) oben legt dar, wie Gluck häufig die Singstimme noch in die harmonische Auflösung hineinbezieht; dies wäre etwa eine Zwischenformel zwischen der italienischen und französischen Kadenzformel. Die Einwirkung der französischen Rezitative bezüglich der Kadenzen ist im Orphée unverkennbar, wenn auch noch nicht in so starkem Maße, wie in den späteren französischen Werken, wo Schlußformeln wie folgende, neben den noch vorkommenden italienischen Schlußformeln, des öfteren anzutreffen sind.



Es sind bisher eine Reihe typischer Einzelheiten aufgewiesen worden, welche die Beziehungen Glucks zur Prosodie der französischen Sprache, und

damit den Unterschied zu dem bisherigen Deklamationsprinzip gemäß den Gesetzen der italienischen Sprache dargelegt haben. Es sei jetzt die prinzipielle Stellung Glucks zum Rhythmus des französischen Verses erörtert. Saran[1]) zitiert eine Stelle aus Heinses: „Hildegard von Hohental". Heinse sagt dort über die Behandlung der französischen Texte durch Gluck folgendes: „Er las als Deutscher die französischen Verse im wesentlichen akzentuierend und komponierte sie dementsprechend." Heinse findet in dieser „Neuerung" einen besonderen Vorzug: „Die reizende Neuerung entzückte; kein Mensch beschwerte sich darüber; man konnte nicht müde werden, das Wunder anzustaunen". Saran knüpft nun daran die Bemerkung: „Nach meinen Darlegungen ist Glucks Technik anders zu beurteilen." Der Rhythmus des französischen und deutschen Verses unterscheidet sich in dem Alternations- und dem Akzentuationsprinzip. Saran definiert das Akzentuationsprinzip folgendermaßen: „Durch die Folge der grammatisch-akzentuellen Hebungen eines Textes ist die Reihe der rhythmischen Hebungen angedeutet. Eine rhythmische Hebung muß i. A. auf eine (wenn auch vielleicht geringe) grammatisch-akzentuelle fallen; jedenfalls darf das grammatische Gewicht der Silben im Vers nicht ohne weiteres umgekehrt werden"[2]). Grammatischer Akzent ist: „Die Betonung, wie sie Satz und einzelnes Wort etwa bei ruhiger, nüchterner Sprechweise haben." Es ist der „sachlich, objektive Akzent"[3]). Das Wesen des alternierenden Prinzips ist, „daß in den Versen weder die Silbenquantität, noch der (grammatische) Wortakzent beachtet werden, dafür aber Hebung und Senkung, streng einsilbig gehalten, miteinander abwechseln"[4]). „Die Alternationsregel gibt unmittelbar die Lage und die Silbenzahl der rhythmischen Hebungen und Senkungen an.[5]") Bezüglich des poetischen Rhythmus und seiner Beziehung zum musikalischen Rhythmus sagt Saran: „In taktmäßig notierten Werken kann hier der poetische Rhythmus der Verse jederzeit zugunsten eines rein musikalischen so gut wie ganz aufgehoben werden. Seit dem Gebrauch des Taktstriches wird der romanische Vers ganz anders behandelt als vorher . . . gültige Schlüsse auf den poetischen Rhythmus französischer, überhaupt romanischer Verse, sind nur aus Vokalwerken bis etwa 1600 zu ziehen . . . In den Texten solcher Werke wechselt von den sog. Tonsilben (Scil. Reimsilben) an rückwärts Senkung und Hebung regelmäßig. Der grammatische Wortakzent wird nicht beachtet."

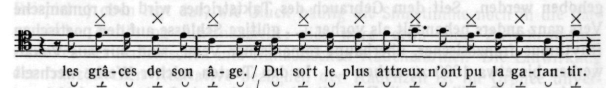
Riemann spricht von dem für die musikalische Einkleidung geradezu musikfeindlichen Alexandriner[6]), der für die Dichtung der Opéra lyrique, in Abwechslung mit den jambischen Achtsilber von Quinault sanktioniert wurde. Das Alternationsprinzip mit der gleichförmigen Abwechslung von Hebung und Senkung beschwört für die musikalische Deklamation Einförmig-

---

[1]) Saran, Der Rhythmus des französischen Verses. Halle 1904, S. 176.
[2]) Saran, a. a. O., S. 316.
[3]) Ebendort S. 157. Vgl. Sievers, Metrische Studien; Grundzüge der Tonpoetik; Todoroff, Beiträge zur Lehre von der Beziehung zwischen Text und Komposition. Dissertation Würzburg. 1911.
[4]) Saran, a. a. O., S. 2 und 316.
[5]) Ebendort I, § 4 (S. 75ff.).
[6]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 432.

keit und Monotonie herauf. So gelangte die musikalische Deklamation des französischen Rezitativs zu stereotypen Rhythmen und Tonfiguren. Es ist bekannt, wie J. J. Rousseau immer wieder die Unmöglichkeit der französischen Sprache für die musikalische Gestaltung betonte: „Que le récitatif n'est point du récitatif. D'où je conclus, que les Français, n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux."[1]) Grimm, d'Alembert und viele andere sprachen sich gegen das französische Rezitativ aus, wegen seiner Monotonie und Einförmigkeit. Insbesondere meinte man hiermit das Rezitativ Lully's[2]). Das Rezitativ Rameau's knüpft ebenfalls gleich Lully an den Versrhythmus im Sinne der Deklamation der Racine'schen Tragödie an; es erstrebt aber über Lully hinaus das Hervortreten des Dramatischen und des Affektes in der Deklamation an. Lully sowohl, wie Rameau suchten die durch den Versrhythmus bedingte Einförmigkeit in der Deklamation dadurch zu heben, daß sie entgegen dem Versrhythmus andere Rhythmen in die musikalische Deklamation hineinbrachten. So erklärt sich einmal die Tatsache des Überwiegens anapästischer Rhythmen in der Deklamation, ferner die Dehnungen und Kürzungen, die allenthalben vorkommen.

Erst Gluck sollte es vorbehalten sein, dem französischen Rezitativ dramatisches und affektgetragenes Leben zu geben. Gluck setzte sich keineswegs vollkommen über den Versrhythmus und die französische Sprachmelodie hinweg. Er ließ sich nur für die musikalische Deklamation nicht die Fesseln anlegen, welche die freie musikalische Entfaltung bei Lully und Rameau noch hemmten. Auch Gluck ließ sich, aber dies ganz vereinzelt, von dem Versrhythmus des Alexandriners in seiner musikalischen Deklamation beeinflussen, und meist an dramatisch weniger bedeutenden Stellen. Folgendes Beispiel zeigt an, wie Gluck durch das Alternationsprinzip des Alexandriners in der musikalischen Deklamation beeinflußt wurde.



Gluck war sichtlich bestrebt, eine dramatische, affektgesättigte Deklamation zu erreichen, die, in Anlehnung an die Prosodie, dennoch mit dieser frei verfährt, wo der Sinn dies verlangt, was Gluck entscheidend über das Rezitativ der Opéra-lyrique hinaushebt. So sahen wir bereits, wie er den aus dem Versrhythmus herkommenden Taktwechsel nicht übernahm. Die von Heinse gelobte, von Saran zum Vorwurf gemachte akzentuierende Behandlung der französischen Sprache ist u. a. auch hierauf zurückzuführen. Es wird sich an solchen Stellen nicht immer um eine mißverständliche — um nicht zu

---

[1]) Rousseau, Lettre sur la musique françoise. Oeuvres complètes. Tome troisieme, S. 542.

[2]) Eine gründliche Studie über das Lully'sche Rezitativ und seine Beziehungen zur Racine'schen Tragödie bringt R. Rolland in: Musiciens d'autrefois, S. 143ff. Hierzu vgl. die gegenteilige Ansicht von Goldschmidt, Musikästhetik, S. 272, Anm. 1.

sagen gewaltsame — Behandlung des französischen Verses handeln es ist bestimmt anzunehmen, daß Gluck den französischen Vers und das französische Rezitativ genau studiert und gekannt hat[1]). Er wird sich in den Stil der Opéra lyrique ebenso hineingelebt haben, wie er in den ersten Jahren seines Schaffens den Stil der Opera seria sich zu eigen gemacht hatte. Aber jetzt, in der zweiten entscheidenden Phase seiner Reform kam es ihm darauf an, sein Musikdrama auf der Basis des Gegebenen erstehen zu lassen. Die dramatische Deklamation schwebte ihm als höchstes Ziel vor. Selbst der Gesang, das ariose Moment, vertritt in seiner Oper die Stelle der Deklamation[2]). Gluck hat verschiedene Äußerungen gemacht, die hier wiedergegeben seien, da sie die angeschnittene Frage einigermaßen zu klären imstande sind. In der Vorrede der Alceste sagt er: „. . . in Deutschland geboren, und mit der französischen und italienischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urteil über die feinen Schattierungen, die einer Sprache vor der anderen den Vorzug gestattet, erlauben zu dürfen; ich bin der Meinung, daß jeder Fremde sich enthalten müsse, hier einen Ausspruch zu tun. Es sei mir aber erlaubt zu sagen, daß jene Sprache mir immer am besten zusagen wird, in welcher der Dichter mir die meisten Mittel an die Hand gibt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken." Er sagt dort weiter: „weil ich . . . bei meinem Forschen nach einer edlen, rührenden und natürlichen Melodie und bei einer der Prosodie jeder Sprache und dem Charakter eines jeden Volkes angemessenen Deklamation, vielleicht das Mittel gefunden hätte, um den Lieblingsgedanken meiner Seele zu verwirklichen: eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben."[3]) Damit setzt sich Gluck keineswegs über die Prosodie der Sprache leichtfertig hinweg. Dieselbe besteht auch für ihn, wie wir aus dem Vergleich ersehen konnten, nur bedeutet für ihn die Prosodie kein unter allen Umständen bei der musikalischen Deklamation zu befolgendes Prinzip, ein für den Musiker zwingendes Gesetz. Über allem steht das Dramatische und Pathetische, das der Musikdramatiker Gluck in der musikalischen Deklamation zum Ausdruck zu bringen sucht. Dies ist für Gluck das übergeordnete Moment, das über der Sprache und dem Charakter eines Volkes steht. Allerdings ist gegenüber Gluck eine Einschränkung zu machen, insofern, daß der nationale Charakter für den Grad und die Art des Dramatischen und Pathetischen ausschlaggebend ist. Die dramatische Wahrheit in der musi-

[1]) Wir finden bei Desnoiresterres einen Bericht, der uns Äußerungen Glucks über die französische Musik, insbesondere über Lully, gelegentlich einer Unterhaltung, die 1762, mithin lange Zeit vor dem Stilwandel von 1774, stattfand, mitteilt. Denselben können wir entnehmen, daß Gluck über die Opéra lyrique sehr gut unterrichtet war. Es heißt dort von ihm: „Il louait dans Lully une nobles implicitée, un chant rapproché de la nature et des intentions dramatiques . . ." (‚Gluck et Piccini', Paris 1872,) S. 77.

[2]) Vorrede zur Alceste. Bei A. Schmid, a. a. O., S. 153.

[1]) A. Schmid, a. a. O., S. 179 (Brief an den Mercure de France) 1733. In der Vorrede zum Orphée (alte gestochene Partitur) heißt es: „Jai cru que je pouvait esseyer sur des paroles françaises le nouveau genre de Musique, que j'ai adopté dans mes trois derniers opéras Italiens. J'ai vu avec satisfaction, que l'accent de Nature est la Langue universelle!"

kalischen Deklamation ist der „l'accent de Nature" und in diesem Sinne „la Langue universelle"[1]). Die italienische Sprache lehnt er darum ab, weil sie ihn zu sehr zum schönen Gesange, zu Trillern Passagen und Kadenzen verleite; er will „durch diese Dinge den Schauspieler im Feuer des Dialoges" nicht unterbrechen. Da die italienische Sprache seinen musikdramatischen Absichten entgegen war, kam er zur französischen Sprache, die ihm jene Vorteile bot. Die akzentuierende Behandlung der französischen Sprache entspringt der Absicht, in Anlehnung an den Versrhythmus, aber bei freier Gestaltung desselben, eine aus dem dramatischen oder dem Affekt geborene sinnbetonte musikalische Deklamation zu erreichen. Es war Gluck nicht vergönnt, sein Werk bei der akzentuierenden deutschen Sprache selbst zu vollenden. Vorbilder eines deutschen Musikdramas konnten ihm hier nicht den Weg weisen. Sein Plan, die „Hermannsschlacht" von Klopstock zu komponieren, wurde durch den Tod vereitelt. Wäre dies geschehen, dann hätten wir — so können wir annehmen — bei Gluck den dritten Stilwandel auf der Grundlage der deutschen Sprache erlebt, deren Geist ihn bei dem französischen Werken vielleicht unbewußt beeinflußte. Für das Problem: „Wort und Ton" wäre die „Hermannsschlacht" von großer Bedeutung gewesen.

Über die Aufgabe und die Ausdrucksmöglichkeiten des Rezitativs ist zu allen Zeiten, sowohl von den Philosophen und Ästhetikern, sowie von den Komponisten selbst viel gestritten und geschrieben worden. Aus der Fülle des vorliegenden Materials seien zwei Dokumente herausgegriffen, die sich einmal mit dem französischen und deutschen, dann mit dem französischen und italienischen Rezitativ befassen. Es ist der Briefwechsel zwischen Graun und Telemann über ein Rezitativ Rameau's[2]). Hier tritt das französische Rezitativ gegenüber dem deutschen als vorwiegend dramatisch heraus. Ferner die Schrift Raguenet's „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras"[3]). In Abschnitt 25 dieser Abhandlung wird die musikalische Deklamation des italienischen Rezitativs „als simpel und einförmig" und „beinahe nicht von den gemeinen Reden unterschieden" getadelt. Diesen Ausführungen sind diejenigen R. de St. Mard's gegenüberzustellen[4]), die das Ideal des Rezitativs, und insbesondere des französischen skizzieren; da sich Verbindungsfäden zu dem Rezitativ Glucks spinnen, mögen die Äußerungen St. Mard's Platz finden. Er sagt dort:

„Il y a dans la musique une je ne sais quelle analogie avec nos passions, une certaine force pour les peindre, à laquelle les paroles toutes seules n'attendront

[1]) Die Wahrheit des dramatischen Ausdruckes ist eine Grundforderung der französischen Dramatik.

[2]) D. d. T. 28 (Vorrede von M. Schneider, S. LXVIff.).

[3]) Übersetzt in „Marpurgs krit. Briefen über die Tonkunst". 1. Teil, Berlin 1759, S. 66ff.; vgl. dagegen Lecerf de la Vieville: Comparaison de la musique italienne et de la musique française. 1705.

[4]) Rémond de St. Mard, „Sur l'opéra", Paris 1749, S. 151. Zit. nach: Charlotte Spitz, Antonio Lotti und seine Bedeutung als Opernkomponist." Diss. München, 1919. Diese Arbeit bringt bemerkenswerte Ausführungen zum Rezitativ, wie auch derselben Verfasserin Arbeit: „Die Entwicklung des Stile recitativo" (Arch. f. Musikwiss. III,2, 1921).

j'amais et dont les passions pour être imprimées dans toute leur énergie, auront toujours besoin. Car enfin, si les paroles peignent les troubles, les agitations, les mouvements de l'âme, elles ne les peignent avec vérité et avec force, qu'autant qu'elles sont aidées des inflections, qui, produites par nos mouvements mêmes, et faites pour les accompagner, servent admirablement à les faire recon naître. Or cette suite d'inflections différentes, ce mélange, cette succession, variée de sons, tantôt hauts, tantôt bas, tantôt enflés, tantôt diminués, forment nécessairement un chant, qui n'est autre chose que notre récitatif, bien fait par le musicien, et bien debité par l'acteur: loin d'être hors de la nature, sera dans tous les temps et dans tous les pays, l'image la plus naive de nos mouvements et le langage le plus fidéle de la passion".

Die Identität mit bereits angeführten Äußerungen Glucks ist auffallend. Diese Ausführungen könnten als eine Charakteristik des Gluckschen Rezitatives angesehen werden, wenn sie nicht bereits vor 1749 geschrieben worden wären.
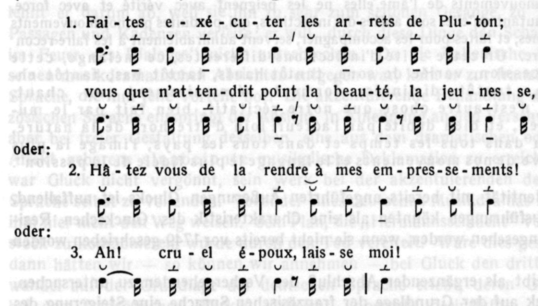
Es bleibt als ergänzender Abschluß des Vorhergehenden zu untersuchen, wie Gluck auf der Grundlage der französischen Sprache eine Steigerung des musikdramatischen Ausdrucks in dem Verhältnis von Wort und Ton im Rezitativ erreicht hat.

a) Rhythmik

Es ist bereits festgestellt worden, daß Gluck unter freier Gestaltung des Versrhythmus durch den Einfluß der lebhaften Sprachmelodie der französischen Sprache, sowie den rhythmischen Bildungen des französischen Rezitativs in der rhythmischen Gestaltung der musikalischen Deklamation beeinflußt wird, und daß er über Lully hinaus eine Steigerung erreichte. Das Mittel, mit dem Gluck dies erreicht, möchte ich als „dramatischen Akzent" (dramatische Sinnbetonung) bezeichnen. Dieser dramatische Akzent ist etwa dem „ethischen Akzent"[1]) des Versrhythmus gleichbedeutend. Derselbe wächst aus dem Affekt, der Stimmung, der Gemütslage und der dramatischen Situation heraus. Der ethische Akzent „bewahrt die Grundverhältnisse des grammatischen, aber er verändert sie zugleich sehr stark"; er ist ohne den grammatischen Akzent nicht „existenzfähig". Bezüglich des Metrums muß der Dichter „solche Worte, Phrasen und Sätze wählen, deren Akzent dem metrischen Schema in seinem Schwereverhältnis vollkommen entspricht". Die Operndichtungen gehören nun keineswegs zu solchen reifen Dichtungen, bei denen dies immer zuträfe. Hieraus ist die akzentuierende Behandlung französischer Verse seitens Gluck zu erklären. Die dramatische Sinnbetonung steht für Gluck über Versrhythmus und Metrum, besonders dort, wo solche Worte infolge der Schwereverhältnisse des Verses Betonung erhalten, die mit der dramatischen oder pathetischen Sinnbetonung nicht zusammenfällt. Von den Orphée-Rezitativen ist in dieser Hinsicht aus später noch auszuführenden Gründen kein endgültiges Ergebnis zu erlangen; die Grundeinstellung soll aber für spätere Untersuchungen aller französischen Rezitative

[1]) Saran, a. a. O., S. 157, 295, sowie § 14.

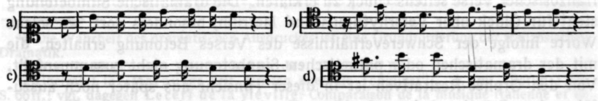
wegweisend sein. Als Beispiele der dramatisch-pathetischen Sinnbetonung (dramatischer Akzent) dienen folgende:



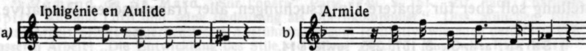
Die Worte fügen sich nicht zwanglos in das Metrum ein. Gluck rhythmisiert sinngemäß; bei dem letzten Beispiele tritt der dramatische Akzent besonders stark hervor; bei den späteren französischen Reformwerken kam ihm die Dichtung in höherem Maße entgegen, als die mittelmäßige Dichtung Molines, der selbst Metrum und Versrhythmus in vielen Fällen vergewaltigt. Der dramatisch-pathetische Akzent gestaltet aus dem Geiste von Versrhythmik und Metrik heraus bei Gluck die musikalische Deklamation.

b) Melodik

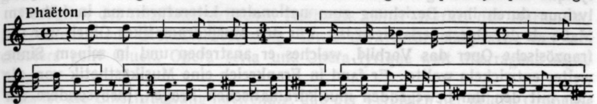
Die äußerst lebhafte Sprachmelodie der französischen Sprache hat auf die Melodik der Rezitative natürlicher Weise Einfluß ausgeübt, was sich aus manchen Bildungen erweist (Beisp. a, b S. 460f.). Rhythmik und Melodik greifen in vielen Fällen ineinander über. Der rhythmischen Steigerung entspricht die melodische und umgekehrt. Der Orphée kann jedoch nicht wie die übrigen französischen Werke in dem Maße als Beweis herangezogen werden, da die Melodik des Orfeo an vielen Stellen durchleuchtet und Gluck bei der Bearbeitung sichtlich beeinflußt hat. Dennoch lassen sich im Vergleich mit dem Rezitativ der Opéra lyrique gewisse für dieses typische, melodische Bildungen feststellen, die sich von denjenigen des Orfeo unterscheiden.



Als Ergänzung einige Beispiele aus späteren Werken:



Zur Gegenüberstellung diene ein Rezitativ von Lully, welches als pars pro toto die Beziehungen in der melodischen Gestaltung zur Opéra lyrique darlegt.



Diese melodischen Wendungen sind aus dem Tonfall der Sprachmelodie der französischen Sprache herausgewachsen. Wie im Orfeo, so deutet auch im Orphée die melodische Linienführung, nach Höhen-, Mittel- und Tiefenlage verwandt, einzelne Worte. Hier gelten die Ergebnisse von Ralph Meyer auch für den Orphée. Ariose Momente sind vornehmlich in den dem Klagegesang: „Objet de mon amour" folgenden Rezitativen und dem Akkompagnato: „Quel nouveau ciel", analog dem Orfeo. Ariose Bildungen, Vorhalte und Melismen haben im Orphée die gleiche Bedeutung wie im Orfeo. Dasselbe gilt auch von den Intervallen und Pausen, die ebenfalls im Dienste des Ausdruckes stehen. Bezüglich der Kadenzbildung ist noch an dieser Stelle nachzutragen, daß die Terzkadenz im Orphée weit häufiger in die Erscheinung tritt, und das Prinzip, durch die Kadenz zu charakterisieren und zu trennen, im Orphée noch schärfer durchgeführt ist. Unvollkommene Kadenzen werden jetzt an den Stellen, die keinen besonderen Einschnitt erfordern, nicht mehr angewandt. Die musikalische Deklamation steht noch sichtlich unter dem Einfluß der Orfeo-Rezitative, was aus den Bildungen erhellt, die Gluck im Orphée einfach übernahm. Die bei der Pariser Bearbeitung vorliegende Partitur hat ihn sicherlich unbewußt in manchem beeinflußt. Erst die späteren französischen Reformwerke werden bei einem Vergleich der Rezitative mit denen der italienischen Werke ein endgültiges und abschließendes Urteil zeitigen können; denn selbst bei einer so gründlichen Neugestaltung ließ sich das alte nicht restlos beseitigen.

Bezüglich Harmonik und orchestraler Begleitung verfährt Gluck durchaus selbständig; er unterscheidet sich hierin wesentlich von der Opera seria und der Opéra lyrique.

Rückblick und Schlußfolgerung

Der Vergleich der beiden Orpheusfassungen hat in manchem Material zum Stilwandel Glucks von 1774, und somit für seine Stellung zur Opera seria und Opéra lyrique erbracht. Es hat sich ergeben, daß Gluck aus dem Geiste des französischen Musikdramas heraus, aber dennoch in vielem über dieses hinausstrebend, durchaus selbständig an der zielbewußten Weitergestaltung seines Musikdramas gearbeitet hat. Es ist die gleiche Lage, wie sie sich uns bei dem ersten Stilwandel Glucks von 1762 bietet. Die Opera seria war der Untergrund, auf dem das erste Reformwerk entstand. Verbindungsfäden waren vorhanden, aber Gluck erhob sich in den prinzipiellen Fragen über das

Vorbild hinaus. Der tiefste Grund für die Hinwendung Glucks zur Opéra lyrique ist das Ringen nach dramatischer Wahrheit, das der Opéra lyrique durch ihre Beziehung zum nationalen Literaturdrama in höherem Maße als der Opera seria eigen ist. Für den Musikdramatiker Gluck war die französische Oper das Vorbild, welches er anstreben und in seinem Sinne weiter entwickeln wollte. Er fand in Frankreich eine Musikästhetik vor, die sich mit den ihn bewegenden musikdramatischen Fragen, insbesondere der Gegenüberstellung von italienischer und französischer Oper eingehend beschäftigte. Die Entwicklung der Opéra lyrique war mit Rameau an einem Endpunkte angekommen. Hier griff Gluck, an Bestehendes anknüpfend, ein. Es war die Idee des französischen Musikdramas, die er, in manchem mit ihr verwandt, übernahm, nicht die Form. Die Philosophie des Rationalismus mit der durch d'Alembert und Rousseau verfolgten Hinwendung zur wahren Naturempfindung, verband sich mit den musikdramatischen Anschauungen und Forderungen Glucks. Der Stilwandel von 1774 bringt nicht die Opéra lyrique für Gluck, sondern eine Weiterentwicklung dieser Gattung. Das Ergebnis des Stilwandels ist das Musikdrama Glucks. Die Konzessionen, die Gluck an Paris und seine Oper machte, fallen kaum ins Gewicht.

Der Vergleich des Orpheus-Akkompagnatos der Elysiumsszene legte dar, daß Gluck in der Naturschilderung nicht an die französische Oper anknüpfte, sondern dem Weg der neueren französischen Philosophie folgte. Die Untersuchungen über das Verhältnis von Wort und Ton im Rezitativ ergaben, daß Gluck das französische Rezitativ als solches nicht übernahm, sondern dasselbe in Weiterentwicklung in der Ausdruckskraft nach der Seite der dramatischen Wahrheit steigerte. Er machte so das Vorurteil, die französische Sprache eigne sich nicht für die musikalische Darstellung, zunichte. Sein Rezitativ ist nicht mehr monoton und einförmig. Kronzeuge ist J. J. Rousseau, der, bevor Gluck in Paris erschien, mit erbitterter Heftigkeit immer wieder betonte, daß die französische Sprache nicht für die musikalische Gestaltung verwandt werden könne. Durch Gluck und sein Werk wurde er eines Besseren belehrt. Grimm teilt uns den Umschwung Rousseau's mit und sagt darüber folgendes: „Jean Jaques est devenu le plus zèle partisan du nouveau système, il a déclaré, avec ce renoncement à soi — même si peu connu de nos sages, qu'il s'était trompé jusqu'à présent; que l'opéra de M. Gluck (scil. „Iphigénie en Aulide") renversait toutes ses idées et, qu'il était aujourd'hui très convaincu que la langue française pouvait être aussi succeptile, qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible ..."[1]) Aus dem Geiste der französischen Sprache, die für seine musikdramatischen Absichten mehr als die italienische Sprache ihm entgegenkam, gestaltete er sein Rezitativ. Höchstes Gesetz in dem Verhältnis von Wort und Ton ist für Gluck: Deutung des Wortes nach der Seite

[1]) Grimm, Korresp. lit. Bd. X, S. 416ff.; zitiert nach Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. Beihefte der I M G X, 1913, S. 27. Vgl. auch E. Istel, J. J. Rousseau als Komponist der lyrischen Szene Pygmalion. Beihefte der I M G I, 1901.

der dramatischen Wahrheit und der Erfassung des Stimmungsgehaltes.

Bezüglich des musikdramatischen Aufbaues seiner Werke, der Harmonik, Instrumentation, Orchesterbesetzung, sowie der Ausdruckssprache des Orchesters geht Gluck, Opera seria und Opéra lyrique weit überragend eigne Wege.

Es ist die Einschränkung notwendig, daß der Vergleich der beiden Orpheusfassungen aus dem Grunde nicht zu endgültigen Ergebnissen führen konnte, da die Bearbeitung der Partitur Hemmnissen unterlag, die Gluck an einer gründlichen Durchdringung der alten Partitur mit neuem Geiste hinderten: Überarbeitung, Zeitmangel und nicht zuletzt unbewußte Beeinflussung durch die bei der Arbeit ihm vorliegende Orfeo-Partitur. Ziel und Wesen aber des Stilwandels konnte der Vergleich aufweisen. Der hier beschrittene Weg fand seine Krönung in der „Iphigénie en Tauride", seine Fortsetzung in der Schule der Pariser Conservatoireprofessoren[1]), in denen Glucks Geist weiterlebte und sich fortentwickelte nach der Seite der Wahrheit und des dramatischen Ausdrucks.

Die letzte Schlußfolgerung, die sich aus der vergleichenden Untersuchung der Orfeo- und Orphée-Rezitative ergab, kennzeichnet gleichfalls die Einstellung des Musikdramatikers Gluck zum Verhältnis von Wort und Ton — in weitestem Sinne — überhaupt. Der für die Opernästhetik so bedeutungsvolle Ausspruch: „Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um dem Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen"[2]), erhält somit seine Deutung. Gluck will nicht der Dichtung dienen und sich ihr unterordnen; er deutet das Wort bis in seine letzten Ausstrahlungen und unterstützt so die Dichtung, alle Nebensächlichkeiten beiseite lassend. Das Augenmerk im besonderen auf die dramatische Gestaltung der Dichtung gerichtet, baut er sein Musikdrama auf: „Denn wie groß auch das Talent eines Komponisten seyn möge, er wird immer nur eine mittelmäßige Musik schaffen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu erwecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen."[3]) Er steht somit im Gegensatz zur Opernästhetik Mozarts, der seinem Vater in einem Briefe vom 13. Oktober 1781 schreibt: „bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? . . . Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß eine Oper gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber bloß für die Musik geschrieben sind . . . Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und etwas an-

---

[1]) Le Sueur, Méhul, Catel, Berton, und Grétry, auf welche zuerst Bücken hinwies und sie in ihrer besonderen Bedeutung erforscht hat (Der heroische Stil in der Oper. Leipz. 1924).

[2]) Vorrede zur Alceste: A. Schmidt, a. a. O.

[3]) Brief an den Mercure de France; A. Schmidt, a. a. O., S. 179.

zugeben imstande ist und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phoenix zusammenkommen."[1])

Der Gegensatz Glucks und Mozarts in dem Verhältnis von Wort und Ton geht auf die Wurzeln zurück, aus denen das Kunstwerk beider emporwächst. Gluck baut auf der Opera seria bzw. Opéra lyrique auf; Gluck ist der Musikdramatiker. Die Grundlage des Mozartschen Opernschaffens bilden Opera buffa bzw. Opéra comique. Mozart ist der musikalische Dramatiker. Gluck wurde durch die Opér acomique — weniger durch die Opera buffa — Mozart durch die Opera seria bzw. Opéra-lyrique beeinflußt.

Die Stoffwelt scheidet ernste und heitere Operngattung, die auch beide eine verschiedene Welt der musikalischen Formen haben. Die Opera buffa und Opéra-comique wurzeln im Volke; sie stellen mit dem Hang zum Typischen und zur Karikatur das Zeitleben, umfassend die Erscheinungsformen von den höfisch-aristokratischen Kreisen bis zu den niederen Volksschichten, realistisch dar. In der Opéra comique tauchen romantische Züge, die Welt des Wunderbaren, die auch für die Opéra lyrique von Bedeutung ist, auf. In weit höherem Maße als die ernste Operngattung haben Opera buffa und Opéra comique Zeitwert, indem Moden, Sitten und Gebräuche, sowie die gesamte Gesellschaftsordnung ihren Niederschlag finden; sie wachsen aus der gesamten Zeitkultur und ihren Erscheinungsformen heraus.

Dieser Operngattung steht die ernste Oper gegenüber. Ihre Stoffwelt entstammt dem Mythologien- und Sagenkreise, sowie der Geschichte des klassischen Altertums. In der Art der Darstellung des Stoffes unterscheiden sich Frankreich und Italien, wie auch die einzelnen Epochen beider Völker. Verfolgt man den Renaissancegedanken im Wandel der Zeiten, so muß man erkennen, daß der antike Gedanke jeweils durch die Zeitkultur beleuchtet wird. Die philosophisch-ästhetische Einstellung der Zeit gibt ihm eine typische Grundnote. Die wissenschaftliche Erkenntnis des klassischen Altertums, sowie die archäologischen Forschungen, tragen ihrerseits mit zum klaren Verständnis der Antike bei. Durch sie werden alte Anschauungen erschüttert, neue Gedanken und Ideen in den Kreis der Betrachtungen hineingebracht. Aus Zeitkultur und wissenschaftlicher Erkenntnis erformen sich in jeder Epoche die Anschauungen über die Antike. Schlußfolgerungen und praktische Anwendungen auf die Kunst — hier als Teilgebiet herausgegriffen — kommen ebenfalls hierher. Hinzu kommt noch, daß verschiedene Epochen einzelne Prinzipien der Antike herausgriffen und auf diesen aufbauend ihr antikes Ideal errichteten.

Für die ernste Operngattung, das Musikdrama, war die griechische Tragödie Vorbild, aus welcher ja die Oper um die Wende des 16. Jahrhunderts überhaupt geboren wurde. Metastasio wollte keine griechische Geschichte schreiben, sondern er wählte aus den Fabeln, Sagen und historischen Begebenheiten den Stoff für seine Operndichtungen aus, die für ihn Dramen und nicht Libretti schlechthin waren[2]). Das französische Musikdrama schöpfte ebenso

[1]) Schiedermair, Briefe W. A. Mozart und seiner Familie. 1914, II, S. 127ff.
[2]) Bücken, Musikalische Charakterköpfe, Kap. Metastasio.

wie die Opera seria den Stoff für die Operndichtungen aus dem antiken Sagenkreise, der im Laufe der Entwicklung dem historischen Stoffe wich. Die griechische Heroen- und Götterwelt, die historischen Persönlichkeiten sind sowohl beim französischen klassischen Literaturdrama, sowie in der Operndichtung durchdrungen von dem Geiste des Zeitalters. Handlungen, Sitten, Gebräuche, Gesellschaftsordnung und Charakter der handelnden Personen entspringen dem Zeitgeschmack.

Die erste Reform Glucks und Calzabigi's ersteht auf dem Boden des klassischen Altertums, der griechischen Tragödie. Es ist zu beachten, daß in der Zeit der Gluckschen Reform der Renaissancegedanke in gesteigertem Maße wieder lebendig wurde. Man begann damals Pompeï und Herkulanum auszugraben. Die beiden großen Theater wurden u. a. wieder freigelegt. Ein Werk wie das des Grafen Caylus: „Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises." (7. Bd., Paris 1752—67), kennzeichnet die Zeitbestrebungen. Durch die archäologischen Forschungen entstand die Antike neu vor den Augen der Welt. In Deutschland erschien, zwei Jahre nach Glucks Orfeo, J. J. Winkelmann's grundlegendes Werk „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764), das lange Zeit für die Anschauung über die Antike maßgebend und richtungweisend war.

Für die Reform Glucks war die griechische Stoffwelt Grundlage für die Dichtung, die griechische Tragödie für den dramatischen Aufbau. Schon in der Stoffwelt geht Calzabigi andere Wege als die französische und italienische Oper. „Und wirklich, was für andere Stoffe haben Sophokles, Euripides und die anderen griechischen Dichter, deren Namen und Stücke uns verloren gegangen sind, auf die Bühne gebracht? Es sind dieselben Stoffe, die nach dem Vorbild dieser erhabenen Dichter, und anderer, Calzabigi unserem lyrischen Theater hat wiedergeben wollen, von dem sie schlechter Geschmack oder Unkundigkeit ausgeschlossen hatten.

Dagegen haben Zeno und Metastasio, verführt durch die französische Tragödie, geglaubt, fast immer rein historische Stoffe behandeln zu müssen: auch solche aus nicht fernliegender Zeit. Und das ist nach meiner Meinung das Gift des Opernmäßigen. Cäsar, Cato, Regulus, Themistokles, Titus, Hadrian, Aëtius auf der Opernbühne, und dargestellt von singenden Eunuchen! Kann es etwas Lächerlicheres geben ...! Viel weniger wird sich der Zuschauer sträuben, Herkules, Achill, Pyrrhus, Orpheus, Admet, Paris, Jason usw. singen zu hören, als Titus, Regulus, Valentian, Themistokles, Hadrian und andere rein historische Personen."[1]) Aber noch mehr als die Stoffwelt sind die Reformgedanken Glucks von den Grundforderungen der griechischen Tragödie durchdrungen. Wenn die Orfeo-Partitur in der kurzen Vorrede den Satz enthält: „io per comodo dell' unità del luogo la suppongo morta nella Campa felice presso al laga D'Averno" (franz. Partitur: Pour conserver l'unite de lieu dans ce poëme ...), so ist damit einer Grundforderung der griechischen Tragödie, die Einheit des Ortes zu bewahren, stattgegeben. Ihr reihen

[1]) Calzabigi's „Erwiderung" von 1790 (Einstein im Gluck-Jahrbuch II/III, 1915/17).

sich die beiden anderen Grundsätze der griechischen Tragödie an: „Calzabigi hat (ich wiederhole es) ein simplex et unum nach der Art der Griechen gestalten wollen.“[1]) Der Horazische Satz: „Denique sit quidvis simplex, dumtaxat et unum“[2]) wird von Calzabigi zum Leitsatz erhoben. Einheit der handelnden Personen wird von ihm auch befolgt. Im Orfeo handeln nur zwei Personen, ebenso in der Alceste. Die Handlung entkleidet er allen Beiwerks: „Rem, et non sermones sucht Calzabigi in der Tragödie. Er will Handlung, will Leidenschaften im Gegenspiel. Er flieht wie die dramatische Pest die koketten, abgeschmackten, geleckten Redereien ... Die besten Tragödien aller Nationen und aller Zeiten sind gerade und unbedingt jene, in denen sich das Rem Rem findet, auf das Calzabigi versessen ist ...“[3]) „Er hat seinen Plan auf eine einzige Handlung beschränkt.“[4]) Zeitgeist lebt im Orfeo in der Amorpartie und in manchen Vergleichen und Redewendungen.

Für Italien, das in seinem Lande die Kunstwerke des klassischen Altertums bewahrt, verkörpern Ebenmaß der Form und Schönheit des Ausdruckes den klassischen Gedanken. Da die Kunstwerke in ihrer Form- und Ausdrucksschönheit den Italienern lebendig vor Augen standen, so strebten sie dieses Ziel viel stärker und inniger an als andere Völker, da sie in lebendigerer Beziehung zur Antike standen. Giuseppe Tartini verlangt in seinem „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia“ (1754) unter dem Vorbild der Antike die Einfachheit der Melodie, somit ihre Form- und Ausdrucksschönheit[5]). In der Melodik äußert sich die italienisch-klassische Einstellung in ihrer sinnlichen Schönheit am meisten. Der Winkelmann'sche Ausspruch: „Das allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke“ kennzeichnen das italienisch-klassische Renaissanceideal in treffender Weise. Der Orfeo bringt als erstes Reformwerk diesen italienisch-klassischen Reformgedanken in reinstem Maße zum Ausdruck. Gluck erstrebt selbst dort, wo herbere, tragische Akzente durchbrechen, die Formschönheit der melodischen Linie. Die Melodik des ersten Klagechores beweist dieses. Die Gestaltung der ganzen Elysiumsszene, insbesondere des Orpheusakkompagnatos steht unter diesem Einflusse. Die Arie: „Che farò senza Euridice“ prägt den der Antike entsprungenen Schönheitswillen, die apollinische Klarheit, in ganz besonderem Maße aus. Betrachtet man die Arie unter diesem Gesichtspunkte, so erhellt, daß in ihr der italienisch-klassische Gedanke, die „edle Einfalt und stille Größe“ am klarsten und reinsten zum Ausdruck kommt. Von dieser Seite betrachtet, bleibt die Arie in ihrer Gesamtgestaltung nicht mehr unverständlich. Klarheit, Einfachheit, Logik des musikdramatischen Aufbaues, Ebenmaß der Form, Schönheit und des sinnlichen Aus-

---

[1]) Ebendort II S. 71.
[2]) Horaz, Epistel III, 23; der Partitur der Alceste als Motto vorangestellt.
[3]) Ebendort II S. 80.
[4]) Ebendort II S. 72.
[5]) In Deutschland findet sich bei Mattheson die Renaissanceidee in reinster Form. Er verlangt von der Melodie, daß sie sich jedes schmückenden Beiwerks enthalte. Er fordert schönste Einfalt.

druckes verleihen den italienischen Reformwerken ihr besonderes Gepräge. Der Stilwandel bringt für Gluck eine geänderte Stellung zum klassischen Ideal: Die Erweiterung nach der Seite der dramatischen Handlung und des dramatischen Ausdruckes. War bei den Italienern das Schönheitsideal Ausfluß des klassischen Gedankens, so haben die Franzosen von dem Literaturdrama bis zur Operndichtung das dramatische und heroische Moment, das sie aus der griechischen Tragödie übernahmen, als Ziel der klassischen Bestrebungen verfolgt. Die philosophische Einstellung lenkte die Franzosen zu diesem Wege hin. Durch den Rationalismus, oder hier besser gesagt: die begrifflich gedankliche Einstellung, haben die Franzosen ein anderes Renaissanceideal als die Italiener. Die eurypideische Tragödie schwebte ihnen als Vorbild und Ziel vor Augen. Mit dem Stilwandel von 1774 nahm Gluck auch die französisch-klassische Einstellung an. Er verfolgt jetzt den Weg der großen Tragödie bis zu den beiden Iphigenien. Er befreite das heroische Moment, sowie die Tragödie überhaupt aus der „modischen Galanterie“ und dem Zeitgeschmack. Mit dem Stilwandel tritt für ihn eine stärkere Bindung nach der Seite des dramatisch-tragischen Prinzips ein, während das italienisch-klassisch-Ideal auch weiterhin für ihn bestehen bleibt, verbunden mit den französische klassischen Bestrebungen. „Der naive harmonische Heroismus Glucks ist nur ein Glied der Kette, die Shaftesbury's Gedanken des vollkommen entwickelten Individuums in der harmonischen Entfaltung aller seiner Kräfte (Windelband) über die großen Vorkämpfer des antiken Ideals, Lessing und Winkelmann, mit den der Antike zugewandten Ideen der Klassiker verband. Gluck selbst ist der Repräsentant des klassischen Dramatisch-Heldischen und — wenn wir von den wenigen Zeugen des Beethovenschen dramatischen Heroismus absehen — ihr einziger großer.“[1]) Das Kapitel über das Wort-Tonverhältnis, sowie die Untersuchungen über die Instrumentation, Satztechnik u. dgl. haben den Einfluß, der von französischer Seite herkam, nachgewiesen. Der kontrapunktische und harmonische Stil scheidet die Weltanschauungen. Glucks Stil ist der klare, einfache, harmonisch fundamentierte „klassische“ Stil, vielleicht in seiner reinsten Form. Bei der Behandlung der Cembalofrage ergab sich, daß auch die letzten Ausstrahlungen des Generalbaßzeitalters mit ihren satztechnischen Momenten, mit dem Stile Glucks unvereinbar sind. Tonale Beziehungen, der klar gegliederte Aufbau der Werke, die prägnante und dramatische Ausdrucksweise, verbunden mit dem Streben des Schönheitsausdruckes geben seinem Werke das Gepräge des „Klassischen“ ... „Es war gerade die Tat des Reformators Gluck, diese klassischen Ideen aus der Umstrickung durch Rationalismus, Galanterie und Empfindsamkeit zu befreien. So verkörpern Orpheus, Alceste, die Iphigenien ein für ihre Zeit nicht weniger reines „klassisches“ Ideal, als Goethes Iphigenie oder die Braut von Messina Schillers. Gluck, und nur er ist der Schöpfer des im engern Sinne klassischen Stils in der Musik, dessen größte Bewahrer Meister wie Cherubini waren. oder der Beethoven, der seine letzte Symphonie

[1]) Bücken, Der heroische Stil in der Oper, S. 140.

in die befreite Heiterkeit einer antiken Bachusfeier ausklingen ließ."[1]) Fassen wir alle Momente des Gluckschen Stils unter besonderer Berücksichtigung des Stilwandels von 1774 und der Ergebnisse der vergleichenden Analyse der beiden Orpheus-Partituren zusammen, so ergibt sich als Synthese: Gluck verkörpert das klassische Ideal seiner Zeit in reinster Weise. Er vereinigt das italienisch-klassische Ideal — Ebenmaß der Form und Schönheit des sinnlichen Ausdruckes — sowie das französisch-klassische Ideal — dramatisch, heroische Einstellung mit dem Vorbild der griechischen Tragödie — und rührt an das deutsch-klassische Ideal (Lessing, Winkelmann; Komposition von Klopstocks Hermannsschlacht, Beziehungen zu Goethe[2]), das er anstrebte, aber nicht verwirklichte. Der Kompositionsstil ist, wie wir bereits sahen, der „klassizistische" Stil in reinster Form. Gluck, „als der Schöpfer des im engeren Sinne klassischen Stils in der Musik", steht somit in keinem innerlichen Zusammenhang mit der „Wiener klassischen Schule"[3]), denn „weder Haydn, noch Mozart, noch Beethoven begannen ihre operistische Tätigkeit mit Werken im Gluckstil . .". Der Wiener klassische Stil — das Wort klassisch hier im Vergleich zu Gluck mehr Wetrbegriff — wird durch die Entwicklungslinien des galanten und empfindsamen Stiles durchschnitten. Den aus der Antike herauswachsenden klassischen Stil verkörpert nur Gluck.

[1]) Bücken, Die Erkenntnis der Stile in der Musik, Neue Musikzeitung 1924, 1. April-Heft.
[2]) Bücken, a. a. O., S. 140.
[3]) Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a/M. 1924, S. 695.

Verzeichnis der musikalischen Werke von Jos. Kraus

(Geboren 20. Juni 1756 in Miltenberg, gestorben 15. Dezember 1792 in Stockholm als Königl. Hofkapellmeister)

Zusammengestellt von

Karl Friedrich Schreiber, Soden a. Taunus

Abkürzungen: Part. = Partitur; St. = Stimmen; Viol. = Violino; Va. = Viola; Vc. = Violoncello; B. = Basso; Fl. = Flauto; Ob. = Oboe; Cl. = Clarinette; Tr. = Tromba. Tonarten: (Große Buchstaben) = Dur, (kleine Buchstaben) = Moll.

A. Kirchenmusik

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
Mainz, 1773.	1. Miserere (c). Ursprünglich gesetzt für 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., Cor. 1. 2., Fl., Cl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag., Org.	Univ.-Bibl. Upsala (F. S. Silverstolpes Kraus-Musikal.-Sammlung). Capsula 57: 3a. 8. (Part.), Capsula 92: 2. (St.).
	In der Stockholmer Orchesterbesetzung kamen noch statt der Orgel hinzu: Vc., B., Tr. 1. 2., Fl. 1. 2., Timp.	Musikaliske Akademiens-Bibl. Stockholm (Part.)
Erfurt, 1775.	2. Requiem (d) f. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., Vc., Cor. 1. 2., Org. Die beiden Stücke wurden Silverstolpe verehrt von Kraus' Schwester: Hofrätin Marianne Lämmerhirt in Erbach i. Od.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 7. (Part.)
Buchen, 1776.	3. Missa (e) f. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Vc., Org.	Caps. 57: 3a. 1. (Part.)
Buchen, 1776.	4. Te Deum (D) f. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., Cl. 1. 2., Org.	Caps. 57: 3a. 2. (Part.)
Buchen, 1776.	5. Motette: „Fracto demum sacramento" (D) f. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., Cor., Org.	Caps. 57: 3a. 3. (Part.)
Buchen, 1776.	6. Arie: „Proh parvule" (C) f. Sopr., Viol. 1. 2., Va., Cor. 1. 2., Org.	Caps. 57: 3a. 4. (Part.)
Buchen, 1776.	7. Arie: „Parvum quando cerno deum" (D) f. Alt, Viol. 1. 2., Va., B., Cor. 1. 2., Cl. 1. 2.	Caps. 57: 3a. 5. (Part.)
Buchen, 1776.	8. Oratorium: Der Tod Jesu. Text von Jos. Kraus, f. 3 Solost., 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., B., Cor. 1. 2., Cl., Timp., Org.	Caps. 57: 3a. 6. (Part.) und Staatsbibl. München.
Amorbach, anf. 1783, komp. f. d. Musikchor der dortigen Benediktinerabtei.	9. Motette: „Stella coeli" (C) f. 2 Solost., 4 Chorst., Viol. 1. 2., Va., B., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Org.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 9. (Part.) und Staatsbibl. München.
	Hierzu: Schwedischer Text von F. S. Silverstolpe: „Nådens röst af evigt Haller".	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 10.

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
Italien, Ende 1783. (Wohl Bologna.)	10. Te Deum-Finale: a) „Miserere nostri Domine!" (Larghetto, c) f. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., Bassi, Ob. 1. 2., Fag. 1. 2. b) „Speravi in te Domine" (Risoluto, Es) f. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va. 1. 2., B., Cor. 1. 2., Cl. 1. 2., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Timp., Org.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a. 11. (Part.) Mus.-Ak.-Bibl. Stockholm (Part.), Staatsbibl. München (Part.)
Stockholm.	11. Arie: „Mot en alsväldig magt" (Es) f. B.-Solo, Viol., Va., B., Cor., Ob.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a. 12. (Part.) Orig.- Handschr.
Stockholm.	12. Motette: „Förkunnom högt hans lof och magt" (C) f. mittl. Solost., 4st. Chor, Org. oder Klavierbegl. Enthalten in einem Abschriftenbuch, betitelt: Motetter, Arier, Trior u. Quartetter. Dieses Buch enthält noch 3 Stücke von Kraus, und zwar als Nr. 11, Motette: „Allsmäktige! utaf din lära" (c, Es); Nr. 16, Arie: „Sök ejat forska hemligheten" (d, F, B); Nr. 17, Arie: „Hör då naturens röst" (c); dieselben sind aber der Trauer-Kantate entnommen, und es ist nur ein anderer Text untergelegt worden. Es ist deshalb auch noch nachzuprüfen, ob nicht auch die hier verzeichnete Motette einem größeren Krauswerk entnommen ist.	Kgl. Bibl. Stockholm Abschr. dieser 4 Stücke auch Staatsbibl. München.
Stockholm, 1790.	13. Arie: „Kom din herdestaf att bära" (D), f. Baßst., Viol. 1. 2., Va., B., Tr., Cor., Fl., Ob. Timp.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 13. (Part.)
Stockholm, 1790.	14. Duett: „Tala till ditt eget hjerta" (A, D), f. 2 Singst., Viol. 1. 2., Va., B., Tr., Cor., Fl., Ob., Timp. Arie und Duett wurden gesungen bei Pastor Lehnbergs Amtseinführung in der Kungsholmskirche in Stockholm.	

B. Große Orchesterkantaten

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckexemplars
Beendigt Wismar, 22. Nov. 1782.	1. Zum Geburtstag des Königs (Gust. III., 24. 1. 1783). Mit deutschem Text von Dr. Gröning, Wismar. Ouverture, mehrere Rezit. u. Arien, Duett, Divertissement, Einleitungs- und Schlußchor. Für 4 gem. Solo- und Chorst., Viol. 1. 2., Va., B., Fl. 1. 2., Cl. 1. 2., Timp., Fortepiano. Im Schlußchor (D): „Volk, erhebe deinen König" hat Kraus 3 Sätze derselben Tonart aus dem Schlußchor seiner Erstlingsoper „Azire" angewandt. Die Takte 53—103 entspr. d. Takten 17—67, 131—141 entspr. d. Takten 174—48, 191—207 entspr. d. Takten 101—117, des Azire-Chors.	In der Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a 25. Orig.-Handschr. Part. Abschrift davon: Staatsbibl. München.	

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckexemplars
Stockholm anf. April 1792. Das Largo der Introduktion I (Largo, d) hatte Kraus bereits früher gesetzt zu einer Fuge von Albrechtsberger.	2. Trauer-Kantate: Zum Begräbnis König Gustaf III. (14. Mai 1792.) Mit schwedischem Text von C. G. Leopold. I. Teil: Introduktion, (d) Largo u. Grave, Eingangschor, 2 Rezit., 2 Tenorarien m. Chor, 2 Sopranarien, 1 Duett u. Schlußchor. II. Teil: Introduktion (c), And. maestoso, Quartett mit Chor, Sopranarie, Schlußchor.	Univ.-Bibl. Upsala: Caps. 57: 3a. 26, 27 u. Caps. 92. 1. Part., St. Mus.-Akad. Bibl. Stockh. 3 Part., St. Staatsbibl. Lübeck: Part., St.	
	Für 4 Solost. (Tenor 1. 2., Sopr. 1. 2.), 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Tr. in D., Cor. I—IV, 3 Trb., Fl. 1. 2., Cl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2., Timp.	Staatsbibl. München Part.	
	Eine Orch.-Part. d. Introd. I (Largo d), betitelt „Ouvertüre" (das früher gesetzte Largo).	Mus.-Akad.-Bibl. Stockh., Orig.-Handschr. Abschrift davon: Opernarchiv Stockholm, Staats-Bibl. Berlin Musik-Abtlg.	
	Klavierauszug der Trauer-Kantate, gedr. in Stockholm in der Kgl. privileg. Noten-Druckerei. Titel: Musik vid Konung Gustaf III^{s} Begrafning i Kongl. Riddarholmskyrken d. 14. Maji 1792.		Kgl. Bibl. Stockh. Mus.-Ak.-Bibl. Stockh., Staatsbibl. Berlin Mus.-Abt., Staatsbibl. Dresden, Bezirksmuseum Buchen i. bad. Odenwald (Abt. Geschwister-Kraus-Museum).

C. Kleinere Kantaten, Arien und Duette mit Orchesterbegleitung

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
?	1. Kantate: La Gelosia von P. Metastasio (Trapassi), (C u. G), f. Singst., Viol. 1. 2., Va., B.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 28.
?	2. Kantate: La Scusa von Metastasio (D, 2 Arien und 1 Rezitativ) f. Singst., Viol. 1. 2., Va., B.	Caps. 57: 3a. 30.
?	3. Kantate: La Pesca von Metastasio (A u. E) f. Singst., Viol. 1. 2., Va., Bassi, Fl.	Caps. 57: 3a. 31.
?	4. Arie: „Non più fra sassi algosi" (E) f. St., Viol. 1. 2., Va., B., Cor., ist eine Umarbeit der Schlußarie aus La Pesca.	Caps. 57: 3a. 32.
?	5. Arie: „T'intendo, si mio cor" (Es) aus Metastasio's Kantate „L'amor timido", f. Sopr. u. 7 Instrumente.	Caps. 57: 3a. 33. und Landesbibl. Darmstadt. (Musikal. Nr. 3567, S. 108 etc.)

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
?	6. Duett: „Non temer, non son più amante" (B) aus Metastasio's Oper „Antigono", 2. Akt, Sz. 12 zw. Demetrio u. Berenice. Für Sopr., Ten., Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 35. und Staatsbibl. München.
?	7. Arie: „Se tutti i mali miei" (Es) aus Metastasio's Oper: „Demofoonte" 2. Akt. Für Voce, Viol. 1. 2., Va., B.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 37.
?	8. Arie: „Son pietoso e sono amante" (F) aus Metastasio's Oper: „Nitteti", 3. Akt, 9. Sz. Für Sopr., Viol. 1. 2., Va. 1. 2., Vc., B., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2. Part. gedr. in Leipzig 1797 bei Breitkopf & Härtel für den Verlag von G. A. Silverstolpe in Stockholm.	Part.-Abschr. Staatsbibl. München. Druck-Exemplare: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 39. Kgl. Bibl. Stockholm, British Mus., London.
?	9. Arie: „In te spero, o sposa amata" (B u. d), zusammengezogen aus Metastasio's 3 Opern: Demofoonte, Olimpiade u. Artaserse. Für Ten., Viol. 1. 2., Va., B.	Part.-Abschr.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 40 und Landesbibl. Darmstadt, Musikal. Nr. 3567, S. 76 etc.
?	10. Arie: „Conservati fedele" (B) aus Metastasio's Oper „Artaserse", f. Voc., Viol., Va., Hf., B. Auch in F und d für Klavierbegl. gesetzt:	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 42. Caps. 57: 3a. 49, Nr. 4.
?	11. Arie: „Ch'io mai vi possa lasciar d'amare" (C) aus Metastasio's Oper „Siroë", f. Voc., Viol., Va., B.	Caps. 57: 3a. 43.
?	12. Arie: „Innocente donzelletta" (B) f. Sopr., Viol. 1. 2., Va., B., Cor. 1. 2., Fag. 1. 2.	Caps. 57: 3a. 44. und Staatsbibl. München.
?	13. Arie: „Del destin non vi lagnate" (A) aus Metastasio's Oper „Olimpiade", f. Voc., Viol. 1. 2., Va., Bassi.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 45.
?	14. Arie: „Ch'io parta? m'accheto" (F) aus Metastasio's Oper „Zenobia", f. Singst., 11 Instr.	Caps. 57: 3a. 46.
?	15. Arie: „Du temps qui detruit tout" (G) f. Singst., 5 Instr.	Caps. 57: 3a. 47.
?	16. „Ma tu tremi" (B) aus der Kantate „La Tempesta" v. Metastasio, f. Baßst., Va. 1.—3. Vc., B. Cor., Clar. 1. 2., Fag. Erschien mit Klavierbegl., gedruckt in 4 Ausgaben:	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 92, Nr. 4 und Staatsbibl. München.
	a) A Madame Conneau ce qu'on souffre en vous aimant. Sérénade de Kraus, transcrite avec paroles françaises („Plus de crainte, et qu'un sourire") par D. Tagliafico. Paris, Leon Langlois, Editeur. I. Mezzo-Sopr^o^ ou Baryton (Es).	Druck-Exemplar: Kgl. Bibl. Stockholm.
	b) II. Sopr^o^ ou Tenore (F). (Nirgends mehr vorh.)	
	c) Als Gesangsstück Nr. 5 (Es) in „Airs et Chansons".	(Bibl.-Angab., bei dem Liederverzeichnis.)
	d) Ma tu tremi. Aria för Mezzosopran eller Baryton (Es). Stockholm, Jul. Bagge (1883). Gedr. i. d. Lithogr. Anstalt von C. G. Röder, Leipzig. Mit dazu geschrieb. deutschen Text von K. F. Schreiber.	Druck-Exemplar: Kgl. Bibl. Stockholm und Bez.-Mus. Buchen. Staatsbibl. Berlin, Musikabteilg.
Venedig, 18. Nov. 1783, komponiert für den Tenoristen Ansani.	17. Arie: „Misero pargoletto" (f), f. Ten. (Timante), Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. Die vier ersten Stanzen sind aus dem 3. Akt, 5. Szene der Oper „Demofoonte" von Metastasio.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 36, Staatsbibl. München und Landesbibl. Darmstadt, Mus. Nr. 3569/2.

Entstehungszeit und Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
Neapel, 23. Jan. 1884, dediziert Frau Augusti in Stockholm.	18. Arie: „Aure belle, che spirate“ (C u. G), f. Sopr., Viol., Va., B.	Part.: Univ. Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 41. Orig.-Handschr.: Mus.-Ak.-Bibl. Stockholm.
Stockholm, 8. Mai 1787.	19. Duett: „Se non ti moro allato“ (Es), f. Sopr. u. Ten., Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor., Ob., Cl., Fag. 1. 2. Aus Metastasio's Oper „Adriano in Siria“, 1. Akt, Sz. 14, zwischen Emirena u. Farnaspe.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 34, Staatsbibl. München und Landesbibl. Darmstadt, Mus.-Nr. 3568.
Stockholm, 1789. Komp. für Herrn Karsten.	20. Arie: „Fra l'ombre un lampo solo“ (F), f. Ten., Viol. 1. 2., Va. u. 6 „andere“ Instr. Aus Metastasio's Oper „Achille in Sciro“.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 38.
Stockholm, 1789. Komponiert für Frau Augusti.	21. Kantate: La Primavera von Metastasio (C). (2 Arien u. 1 Rezit.) Für Sopr., Viol. 1. 2., Va. 1. 2., Vc., B., Cor., Fl., Ob., Fag. 1. 2.	Caps. 57: 3a. 29 und Staatsbibl. München und Landesbibl. Darmstadt, Mus.-Nr. 3572.

D. Lieder mit Klavierbegleitung

(wo nicht anders angegeben)

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Nr. der Airs et Chans.	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
		I. Lateinischer vierst. Chor a capella mit Kanon f. 4 Bässe:				Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a.49 Nr.11 u. Staatsbibl. München.
	?	Carmen biblicum ex Ms. Saeculi XIV	„Sumus hic sedentes“.	D u. A		
		Wohl aus seiner Mainzer oder Erfurter Studentenzeit.				
		II. Deutsche Lieder und Oden				
1.	Klopstock	Das Rosenband*	„Im Frühlingsschatten fand ich sie“.	A		Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a.49 Nr.10 u. St.-B. München.
		Wohl fast alle aus seiner Göttinger Studentenzeit.				
2.	J. H. Voß	Gesundheit	„Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang“.	F		Caps. 57: 3a. 49, Nr. 6 und München.
3.	Vielleicht Kraus selbst	Risoluto	„Ich bin vergnügt“.	C		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 1 und München.
4.	Claudius	Randverssang*	„Ich bin ein deutscher Jüngling“.	C		Caps. 57: 3a. 49, Nr. 7 und München.
5.	Claudius	Rheinweinlied	„Bekränzt mit Laub“.	F		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 2 und München.
		War von Kraus auch übertragen worden nach G.				
6.	Claudius	Ein Wiegenlied, b. Mondschein zu singen	„So schlafe nun, du Kleine“.	G		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 4 und München.

*) Von den mit * bezeichneten Liedern gibt es auch schwedische Übersetzungen: Abschriften i. d. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57 3a. 53.

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Nr. der Airs et Chans.	Aufbewahrungsorte des Manuskripts
7.	Claudius	Ein Wiegenlied b. Mondschein zu singen	„Seht doch das kalte Nachtges.“	e		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 5 und München.
8.	Claudius	Noch ein Wiegenlied, für belesene und empfindsame Personen	„Meine Mutter hat Gänse“. Kanon.	F		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 6 und München.
9.	Claudius	An eine Quelle*	„Du kleine, grünumwachs’ne Quelle“.	Es		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 3 und München u. Staatsbibl. Wien, Ms. Nr. 18548.
10.	?	?	„Ich hab’ ein Bächlein funden“.	?		Wien Nr. 18548 u. München.
11.	Klopstock?	Der nord. Witwer	„Mein Weib, mein braves Weib ist hin“.	A		Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a. 50, Nr. 8 u. München.
12.	Blumauer	An den Wind	„Ho, ho, nur gnädig, Herr“.	B		Caps. 57: 3a. 50, Nr. 7 u. München.
		20 Airs et Chansons pour le Clavecin, composés par Kraus. 1797 in Leipzig gedruckt und in Kommission bei Breitkopf & Härtel für den Verlag von G. A. Silverstolpe in Stockholm.				Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a. 48. Kgl. Bibl. Stockh. Staatsbibl. Wien. Ges. d. Musikfreunde Wien u. Landesbibl. Darmstadt, Mus. Nr. 3570. Eine Leipziger Abschrift i. d. Staatsbibl. München.
13.	?	An das Klavier*	„Sei mir gegrüßt, mein schmeichelndes Klavier“.	E	1.	
14.	Claudius	Die Mutter bei der Wiege*	„Schlaf, süßer Knabe“.	B	2.	
15.	Claudius	An (Klopst.) als ihm die (Meta) starb*	„Der Säemann säet den Samen“.	Es	3.	
16.	?	An mein Mädchen*	„Liebe, Liebe! welche Freuden“.	B	4.	
		Dieses Lied erschien auch mit schwedischem Text: Till min Flicka	„Kärleck, kärleck! hvad förtjusning.“ im Stockholmer Musikaliska tidsfördrif f. 1830, Seite 16 (gedruckt in der Kgl. privil. Noten-Druckerei).				Kgl. Bibl. Stockh.
17.	Claudius	Bitte um Regen*	„Regen, Regen komm’ herab“. Duett.	D	6.	
18.	Jos. Kraus (Gedichtet in Göttingen, komp. in Paris 1785)	Der Abschied*	„Skulda winkt!“	d, F	7.	Stockh. u. München
		Eine von F. S. Silverstolpe verfaßte metr. Übersetzung dieser Ode ins Schwedische erschien in seinen Skaldestycken, 2. Teil, Stockh. 1832 bei Joh. Hörberg, Seite 165.				

*) Von den mit * bezeichneten Liedern gibt es auch schwedische Übersetzungen: Abschriften i. d. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 53.

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Nr. der Airs et Chans.	Aufbewahrungs orte des Druckexemplars
19.	Claudius	Die Henne*	„Es war 'mal eine Henne fein".	G, c	8.	
20.	Blumauer	An den Wind	„Ho, ho! nur gnädig, Herr Patron". (Auf andere Weise gesetzt.)	F	10.	
21.	Claudius	Phidile*	„Ich war erst 16 Sommer alt".	C	11.	
22.	Claudius	Anselmuccio*	„Ist gar ein holder Knabe er".	A	12.	
23.	Claudius	Der Mann im Lehnstuhl*	„Saß einst in einem Lehnstuhl".	G	13.	
24.	v. Salis-Seewis	Lied beim Rundetanz	„Auf! es dunkelt".	F	16.	
25.	Heusler, nach Rousseau	Die Welt	„Ein Schauspiel ist die Welt".	g	17.	
26.	A. G. Meissner	Das schwarze Lischen von Kastilien	„Lisel war ein gutes Mädel".	G, g	18. 19.	
27.	?	Hans und Hanne	„Heida lustig, ich bin Hans"	C		

III. Italienische Lieder und Arien

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckes
1.	?	Andante moderato	„Ti sento sospiri"	G	Abschr.: Staatsbibl. München.	„Airs et Chans." Nr. 9.
2.	?	Rondo	„Si mio ben, sarò fedele".	Es	Staatsbibl. München u. Upsala 57: 3a. 49, Nr. 1.	
3.	?	L'istessa Canzonetta alla Calabrese	„Si mio ben, sarò fedele".	C	München u. Upsala 49, Nr. 2.	
4.	?	Notturno	„Nott' e dè, vàm e vàdoro"	G	München u. Upsala 49, Nr. 3.	
5.	Metastasio, aus:	„Artaserse" (Ob mit der Orchesterarie identisch?)	„Conservati fedele"	F	München u. Upsala 49, Nr. 4.	
6.	Scipio Maffei	Tischlied (Vierst. Männerchor a capella mit Kanon.)	„Amici r'in tavola".	G	München u. Upsala 49, Nr. 5.	

IV. Französische Airs und Chansons

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckes
1.	?	Andantino	„Sans Venus et sans ses flammes".	F	München u. Upsala 49, Nr. 14	
2.	?	Allegretto	„Est-on sage dans le belâge".	A	Abschr. München	u. „Airs et Chans." Nr. 14.
3.	?	La Philosophie de tout temps	„Point de tristesse" Gedruckt im Musikal. tidsfördrif f. 1794, Seite 39.	A	Abschr. München	u. „Airs et Chans." Nr. 15. Kgl. Bibl. Stockh.

*) Von den mit * bezeichneten Liedern gibt es auch schwedische Übersetzungen: Abschriften i. d. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 53.

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Aufbewahrungsort des Manuskripts	Drucks
	Berquin	Romanze	„Dors, mon enfant"	Es, B, u. c	Abschr. München u. Univ.-Bibl. Upsala Caps. 57:3a.51,Nr.1.	
		Veröffentl. im Musikal. tidsfördrif f. 1793, S. 109 etc.				Kgl. Bibl. Stockh.
		V. Dänisches Lied				
	?	Andante	„Aandes sagte, vesten-vinde".	F	Staatsbibl. München u. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a.49,Nr.9. Univ.-Bibl. Upsala inCaps. 57: 3a. 49, Nr. 16.	
		Einen italienischen Text hierzu besitzt die				

VI. Schwedische Lieder und kleine Kantaten

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckes
1.	?	Allegretto	„Hvat hastar du, begärens slaf".	C	Abschr. Staatsbibl. München u. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a.49,Nr.8.	
2.	Frau Lenngren	Lycklig	„Lycklig den med sorgfritt hjerta".	G	Caps.57:3a.49 Nr.15 u. München.	
3.	Frau Lenngren	Andante	„Flicka, hör hvad hände nyss".	G	Caps.57:3a.49 Nr.13 u. München.	
		(Das Lied war ursprünglich zu einem schlüpfrigen französ. Originaltexte komponiert, der verloren gegangen ist.)				
4.	Graf Creutz, aus:	Atis u. Camilla	„Ödet skulle fritt min oskuld få förtrycka".	G	Caps.57:3a.51 Nr.2 u. München.	
		Veröffentl. im Musik. tidsfördrif f. 1793, S. 82 u. 83.				Kgl. Bibl. Stockh.
5.	(Edelcrantz 24. 12. 1787)	Coupletter	„Mina Herrar, när ni skrinna".	A	Caps.57:3a.49 Nr.12 u. München.	
6.	Nordforss, Ode:	Ynglingarne	„Svall haf, brustna djup".	F	München.	
		Wurde dreimal veröffentlicht: a) 1797 mit schwed. Text in den „Airs et Chansons" als Nr. 20. b) mit deutsch. Text: „Meersturm, offner Schlund" im Januar 1801 als Beilage Nr. 3 der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung:				Musik-Bibl. Peters, Leipz. u.Landes-bibl. Darmst. Musikl. Nr. 3569/3.

Nr.	Autor	Titel	Textbeginn	Tonart	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckes
		c) 1830 mit schwed. Text im Musikal. tidsfördrif, Seite 9 usw.				Kgl. Bibl. Stockh.
7.	?	Andante moderato mit Zitherbegleitung. Veröffentl. im Musikal. tidsfördrif f. 1794, Seite 96.	„Se källan, se lunden".	D	Abschr. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
8.	?	Vivace di molto	„Bröder, se bålen".	G	München u. Upsala, 57: 3a. 52, Nr. 8.	
9.	C. M. Bellman (Carl Michael)	Elegie. Veröffentl. im Musik. tidsfördrif f. 1793, S. 62 u. 63.	„Farväl mit kära barn".	F	München u. Upsala, 57: 3a. 51, Nr. 3.	Kgl. Bibl. Stockh.
10.	C. M. Bellman	Andante	„I mina anletsdrag" (Hiervon existiert nur noch eine Strophe.)	G	München u. Upsala, 57: 3a. 52, Nr. 7.	
11.	C. M. Bellman	Allegretto	„Posten rigtigt öppnad blef"	F	Staatsbibl. München u. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a.52,Nr.6.	
12.	C. M. Bellman	Öfver Mozarts död. 5. 12. 91.	„Mozart, man din grift upplåter". Der Text ist von F. S. Silverstolpe verbessert.	Es	Caps. 57: 3a. 51, Nr. 4 u. München.	
13.	C. M. Bellman	Fiskarstugan. Kleine Gelegenheits-Kantate für 3 Solost. u. einst. Chor mit Klavierbegleitung zu Frau Palmstedts Geburtstag. Gedruckt Stockholm in Kongl. Privileg. Not-Tryckeriet.	„I vår lilla fiskarstuga"	C, F, G, D	Caps. 57: 3a. 52, Nr. 1 u. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
14.	C. M. Bellman	Måltiden i fiskarstugan. Kleine Gelegenheits-Kantate für 1 Singst. u. einst. Chor mit Klavierbegl. (Enthält auch 1 Choral.)	„Hvilken kyla, hvilken svalka".	G, D, C	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57:3a.52,Nr.2 u. München.	
15.	C. M. Bellman	Återfarten ifrån fiskarstugan. Kleine Gelegenheits-Kantate für 4 Solost. u. einst. Chor m. Klav.	„Stugans dörr nu förebomma".	G, g C, D, A u. alla polacca in G	Caps. 57: 3a. 52, Nr. 3 u. München.	
16.	C. M. Bellman	På Konung Gustaf III Födelsedag (24. 1. 92.) Königsgeburtstags-Kantate f. Singst. u. einst. Chor m. Klav.	„Bland de hvita tjäll och tak".	C, G, F	Caps. 57: 3a. 52, Nr. 5 u. München.	
17.	C. M. Bellman	Mjölk-kammarn på Hagen. Pastorale. Dediziert an Frau Palmstedt u. Kapellmeister Kraus zu Bellmans 52. Geburtstag am 4. Febr. 1792.	„Lyss! Lärkans sång".	B, F, d	Caps. 57: 3a. 52, Nr. 4 u. München.	

E. Theaterarbeiten

I. Schwedische Opern

Entstehungs-zeit und -Ort	Titel	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckes
Göttingen und Stockholm 1778.	1. Azire, Oper in 3 Akten von Carl Stridsberg. Der schwed. Text ist in F. S. Silverstolpes Abschrift erhalten, die Musik aber verlorengegangen, bis auf Ballett u. Schlußchor (D dur). Für 5 Solo- u. 4 gem. Chorst., Viol. 1. 2., Alto, B., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2. (Die Oper wurde niemals aufgeführt.)	In der Univ.-Bibl. Upsala, Folioband X 270 a. Orig.-Handschr. d. Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 24. Abschr. davon: Staatsbibl. München.	
Stockholm, Mitte 1780 bis anfangs 1781.	2. Proserpina, Oper in 1 Akt von Joh. Henrik Kellgren. (Nach des Königs Plan.) Im Juni 1781 einmal aufgeführt vor dem Kgl. Hof im Lustschlosse Ulriksdal. Die Ouvertüre wurde im Klavierauszug abgedr. in der Zeitschrift Musikaliskt Allehanda, Stockholm 22. 1. 1824.	Univ.-Bibl. Upsala (Part.) Caps. 57: 3 a. 14. Mus.-Akad.-Bibl. Stockh., Part., St. Abschr. Staatsbibl. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm, 1787/88.	3. Soliman II., eller De tre sultaninnorna. Oper in 1 Akt von J. G. Oxenstjerna, nach dem Französischen des C. S. Favart. Wurde zwischen 22. 9. 1789 und 14. 2. 1817 im Kgl. Opernhaus und 2 and. Stockh. Theatern 31 mal gegeben. Handschriftlicher Klavierauszug in Hieraus erschien gedr. im Musikaliske tidsfördrif f. 1792: 1. Arie: „Stundom du bland vapnen" (C), 2. Arie: „Som när et gynnande väder" (G), 3. Arie: „I som föragten krigets fara" (F), mit Viol. con sord., 4. Marsch (D), Allegro maestoso.	St., Orig.-Handschr. d. Part. i. Opernarchiv Stockholm. Part.: Mus.-Akad.-Bibl. Stockholm u. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 17. Part. der Ouverture: Staatsbibl. München. Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. Abschrift: Staatsbibl. München. (zu 1.–4.)	Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm, Herbst 1781 auf Frühjahr 1782: Prolog und zwei erste Akte, Paris 1785 und beendigt Stockholm 1790.	4. Aeneas i Carthago (Dido u. Aeneas). Oper (Lyrische Tragödie) in 5 Akten mit einem Vorspiel (Prolog) von Joh. Henrik Kellgren. Ballettarrangement von F. N. Terrade. Für 13 Solo- u. Doppelchorstimmen, Viol. 1. 2., Va. 1. 2., Vc., B., Tr. 1. 2., Cor. Es, C u. F 1. 2., Fl. 1. 2. Cl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2., Pk. Einmal gegeben im Kgl. Opernhaus am 18. 11. 1799 anläßlich des Kronprinzl. Geburtstags.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 15. (Part.) Opernarchiv Stockholm, Part., St.; Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. Part., St.	

Entstehungszeit und -Ort	Titel	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckes
	Ouvertüre zum Prolog (c), Andante con moto brusio. Ouvertüre zur Oper (Es), And. sostenuto.	Upsala, Caps. 68: St. u. München, Part.; Staatsbibl. München, Part.; Landesbibl. Darmst. Part. (Ms. Nr. 3567); Staatsbibl. Wien, St. (Ms. 17639); Univ.-Bibl. Upsala, St. (Caps. 69.)	
	Ciaccona (Chacconne) (D) u. große Arie der Dido. Marsch (C)	Staatsbibl. München: Part. Staatsbibl. München: Part. u. Staatsbibl. Berlin Musikabtlg.	
	Deutsche Übersetzung des Vorspiels (Prologs) durch v. Bissing.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 16 u. Staatsbibl. München.	
	Klavierauszug der ganzen Oper:	Mus.-Akad. Bibl. Stockh.	
	Gedruckte Klavierausgaben der Ouvertüre zur Oper (Es): a) Overtura dell' opera Enea in Cartagine, ricavata per due cembali, Cemb. 1. 2., Vienna, presso Giovanni Traeg.		Kgl. Bibl. Stockh.
	b) Ouverturen till Dido och Aeneas af Kraus. Lämpad till Pianoforte för 4 händer af Haeffner. Stockholm, Kgl. Privil. Not-Tryckeriet.		Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm 1781.	Schwed. Text zu Aeneas i Carthago von J. H. Kellgren. Stockholm 1799. Tryckt hos Carl Delcren & J. G. Forsgren.		Kgl. Bibl. Stockh. Mus.-Ak.-Bibl. Stockh. u. Staatsbibl. München.

II. Sonstige Kompositionen für die Bühne

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckes
Aus der Jugendzeit.	1. Pantomime (D) f. Viol. 1. 2., Va., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 24.	
Aus der Jugendzeit.	2. Pantomime (G) f. Viol. 1. 2., Va., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 24.	
Stockholm.	3. Zwei Arien, 2 Terzette, 1 Finalquartett zu einem französ. Theaterstück: „Le bon seigneur". Viol. 1. 2., Va., 1. 2., Vc., B., Cor., Fl., Fag. 1. 2. a) Arie der Lucette (B) „Importune richesse". b) Terzett zw. Luc., Perrine u. Alexis (F) „Votre Alexis arrive".	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 21. u. Staatsbibl. München.	

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckes
	c) Terzett zw. Luc., Le Bailli u. Alexis (A) „Aux charmes de l'espérance". d) Arie des Dumont (D) „D'un refus je serois surpris". e) Quartett zw. Luc., Perr., Bailli u. Alex. (D) „Ah, quel bonheur!"		
Stockholm.	4. Ballett (F) zu Glucks Oper „Armide", Szene 3. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Tr., Cor., Fl., Clar., Ob.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 36: Part.	
Stockholm.	5. Ouverture, (d), Marsch u. Zwischenaktsmusik zur Tragödie „Olympie" von Kellgren. Ouverture: Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. F u. D, Ob. 1. 2., Fag. Marsch (B): Cor. 1. 2., Cl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2. Die Zwischenaktsmusik (B, Es, c): Viol. 1. 2., Va., B., Vc., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fagotti, wurde später auch bei der Aufführung von Schillers „Maria Stuart" im Stockh. Opernhaus benützt und findet sich deshalb in dessen Archiv-Register auch eingetragen als „Zwischenaktsmusik" zu Schillers „Maria Stuart".	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 33: Part. Caps. 71, Nr. 1: St. Staatsbibl. München, Part. Opernarchiv Stockh., St., hiernach Part. in der Staatsbibl. Berlin Musikabtlg.	
Paris, 1884, im Sommer.	6. Quatre Intermèdes et Divertissement zu Molière's Komödie „Amphitryon". Entwurf u. Worte hierzu von König Gustaf III. (französ. Text). Die Komödie wurde mit diesen Zusätzen vom Sommer 1787 ab im Schloßtheater zu Drottningsholm oft gegeben. Klavierauszug in Herzog Frederik Adolfs Notenbuch in der und ferner Klavierauszüge in und in der Gedruckter Klavierauszug: Intermèdes pour Amphitryon, arrangés pour le fortepiano par Mr. Ahlströn. Stockholm (1792) de l'Imprimerie de musique, privil. du Roy.	Part: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 18. Ballett-Part.: Mus.-Akad-Bibl. Stockh. Kgl. Bibl. Stockh. Mus-.Akad.-Bibl. Stockh. Staatsbibl. München	Kgl. Bibl. Stockh.; Staatsbibl. Berlin Mus.-Abtlg. u. Staatsbibl. Dresden.
Stockholm, 1787.	7. Fintbergs Bröllop (Hochzeit), Komödie in 2 Akten von C. G. Holthusen. Gesangsmusik von Kraus. (6 Arien u. Couplets, Schlußchor) f. Sopr., Ten., Bariton, Baß, Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Tr. od. Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. Gegeben im Jan. u. Febr. 1788 im Dramat. Theater i. Stockholm (früh. Ballhaus; auch Stenborgska-Theater genannt).	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a 22. u. Staatsbibl. München.	

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckes
Stockholm, 1788?	8. Arie (A): „Hör mina ömma suckar klaga". Einlage zu „Visittimman" (Besuchsstunde), Komödie m. Gesang in 1 Akt nach dem Französ. „Le Cercle" von Poinsinet. Musik von verschied. Komponisten.	Fragment des Partiturkonzepts in der Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 51, Nr. 7.	
	Die Kraus'sche Arie mit Klavierbegleitung wurde veröffentl. im Musik. tidsfördrif f. 1789, Seite 4.	Abschr.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 51, Nr. 6. u. Staatsbibl. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm, Ende 1788.	9. Fiskarena. Großes Pantomime-Ballett, Programm von Bournonville. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor., Ob. 1. 2. Am 9. 3. 1789 zum erstenmal aufgef. in der Kgl. Oper in Stockholm.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 35.	
Stockholm, 1789.	10. Arie von Rosenheim: „Du i hvars oskuldfulla blick" (G). Einlage zum Gesangsdrama „Mexikanske Systrarna" (Die mexik. Schwestern) von Sparrschöld, das 13. 10. 1789 bis 12. 1. 91 im Dramat. Theater gegeben wurde.	Orch.-Part. verloren.	
	Die Kraus'sche Arie mit Klavierbegleitung wurde veröffentlicht im Musik. tidsfördrif f. 1790, Seite 90.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 51, Nr. 5. u. Staatsbibl. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm, 1790.	11. Äfventyraren (Die Abenteurer), oder Die Reise nach der Mondinsel. Gesangskomödie in 2 Akten von Lannerstjerna, Musik von verschiedenen Komponisten. Von Kraus sind Ouvertüre (B), die 2 ersten Szenen u. der Schlußchor: „Dessa band och dessa knippor" (G). Über 40mal aufgef. im Stockh. Munkbrotheater v. 30. 1. 1791 bis 28. 5. 1822.	Orch.-Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a.20. Part. der Ouvertüre: Mus.-Akad.-Bibl. Stockh.	
	Der 2st. Chor mit Klavierbegleitung wurde 1791 veröffentl. im Musik. tidsfördrif, Seite 19 u. 20 u. auf Seite 49—56 die Ouvertüre im Klavierauszug.	Abschr.: Staatsbibl. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm, 1791.	12. Theater-Aufführung zur Feier von Herzog Carl von Södermanlands Geburtstag am 7. Okt. 1791. Prolog mit Schluß-Terzett zw. Clio (Sopr.), Mars (Tenor) u. Neptun (Baß). 4st. Schlußchor: „Må Sveafolk din tacksamhet" (C) f. Viol. 1. 2., Va., B., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag.	Orig.-Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 23. u. Abschrift davon: Staatsbibl. München.	
Stockholm, Auf. März 1792.	13. Chöre zu „Oedipe", Tragödie in 3 Akten von G. G. Adlerbeth. Aufgeführt am 10. und 15. 3. 1792 im Stockh. Dramatischen Theater.	Part.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 57: 3a. 19.	

F. Sinfonien und sonstige Orchesterwerke

I. Sinfonien

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckes
Aus Kraus' frühester Studentenzeit.	1. Sinfonie (F) f. Viol. 1. 2., Va., B., Cor. 1. 2.	Univ.-Bibl. Upsala Caps. 22. (Part.)	
	2. Sinfonie (A) f. Viol. 1. 2., Va., Bassi, Corn. 1. 2., Ob. 1, 2.	Caps. 21. (Part.)	
	3. Sinfonia Buffa (F) f. Viol. 1. 2., Va., Bassi, Cor. 1. 2., Fl. 1. 2.	Caps. 23. (Part.)	
Göttingen, 1777?	4. Sinfonia concertante (C). Adagio, Allegro, Andante (F), Allegro, f. Viol. obl., Viol. rip. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2.	Orig.-Handschr.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 29 mit 3 Themata der vernichteten D- u. G-dur-Sinfonie. Abschr. davon: Staatsbibl. München.	
Stockholm 1781.	5. Sinfonie (c, C) mit Cembalo. Andante di molto (c), Allegro (C), Andante un poco (G), Allegro (C), f. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 30 (Part.) Abschr. davon: Staatsbibl. München.	
Stockholm.	6. Sinfonie (cis) mit Cembalo. Andante di molto, Andantino, Menuetto, Allegro. Besetzung wie bei Nr. 5. (Wurde von der Stockh. Kgl. Kapelle gespielt.)	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 25. (Part.) Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. (St.) Part.-Abschr.: Staatsbibl. München.	
Paris?	7. Sinfonie (Es). Allegro, Larghetto (B), Allegro finale, f. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. 1. 2., Fl., Ob. 1. 2., Fag. (Wurde ebenfalls in Stockh. gespielt.)	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 27: (Part.) Caps. 70: (St.) Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. (Part.) u. Staatsbibl. München.	
Wien, Herbst 1783. Für Haydn geschrieben und ihm dediziert.	8. Wiener Sinfonie (c). Larghetto, Allegro, Andante (Es), Allegro assai, f. Viol. 1. 2., Va. 1. 2., Vc., B., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. (Kraus hat Teile der Cis-moll-Sinfonie hierfür umgearbeitet.) Die Stimmen wurden Anf. 1797 für den Verlag G. A. Silverstolpe, Stockh., bei Breitkopf & Härtel in Leipzig gedruckt. Aufgeführt von Haydn durch die Esterhazy-Kapelle, in Paris im Concert Spirituel, in Stockh. von der Kgl. Hofkapelle, in Leipzig am 6. April 1817 (die ersten 2 Sätze).	Orig.-Handschr.: Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 26. (Part.) Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. St.; Opernarchiv Stockh. (St.) Staatsbibl. München. Part. u. St. (13).	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 113. Kgl. Bibl. Stockh. Mus.-Ak.-Bibl. Stockh. Stadtbibl. Lübeck u. Staatsbibl. Dresden.
Stockholm, 1789.	9. Sinfonia con fugato (D) per la Chiesa. Andante mit anschließendem Allegro maestoso, f. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Tr., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2., Timp.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 28: (Part.) Caps. 71. 2 (St.) Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. Part. u. St.	

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckexemplars
	Zum erstenmal aufgeführt bei der Reichstags-Schlußfeier 1789 in der Stockholmer Hauptkirche (St. Nikolai) unter Kraus' persönlicher Leitung.	Staatsbibl. München: (Part.)	
Stockholm, 1792.	10. Trauer-Sinfonie (Sorg-Musik). And. mesto (c), Larghetto (f), Chorale (As), u. Adagio (c), f. Viol. 1. 2., Va. 1. 2., Vc., B., Tr. 1. 2., Cor. 1. 2., Cl. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag. 1. 2., Timp. Zum erstenmal aufgeführt am 13. 4. 1792 in der Stockh. Riddarholms-Kirche bei der Aufbahrungsfeier für König Gustaf III.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 31: (Part.) Part. u. St.: Opernarchiv Stockh. und Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. Part.: Staatsbibl. München. u. Landesbibl. Darmstadt, Musik. Nr. 3571.	
	Gedruckter Klavierauszug: Sorg-musik vid Högst Salig Hans Kongl. May. Konung Gustaf III^{s} bisättning, förf. af Kgl. Capellm. Jos. Kraus. Stockh. och Kgl. Privileg. Not-Tryckeriet.		Kgl. Bibl. Stockh. Mus.-Ak.-Bibl. Stockh. Staatsbibl. Berlin Musik-Abtl. u. Bezirks-Museum Buchen.

II. Sonstige Orchesterwerke

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckexemplars
Göttingen, 1777?	1. Violin-Konzert: Allegro mod. (C), Adagio (F) u. Rondo (C), f. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Cor. 1. 2., Fl. 1. 2., Viol. prinz.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 32: (Part.) Abschr. davon: Staatsbibl. München.	
Stockholm.	2. Polonaise (Polacca) in C, f. Viol. 1. 2., Va., Vc., B., Tr. 1. 2., Cor. 1. 2., Ob. 1. 2., Fag., Timp.	Part.: Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. u. Staatsbibl. München.	
Stockholm.	3. Polonaise (Polacca) in D. Dieselbe Besetzung, nur statt Fag.: Fl. 1. 2. NB. Die Verfasserschaft Kraus' betr. letzterer Polonaise ist noch nachzuprüfen, weil sich auf der Partitur in Musik.-Akademiens Bibl. die Notiz „1796" befindet.	Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. u. Staatsbibl. München.	

G. Kammermusik

a) für Streichinstrumente und Flöte

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Druckexemplars
	1. Duo für Fl. (Fl. Trav.) u. Va. (D): Allegro, Adagio (A), Rondo.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 52 (St.) Abschr. davon: Staatsbibl. München.	

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckexemplars
	2. Duo f. Viol. (mit umgestimmter G-Saite) u. Vc. (oder Cembalo) (d). Allegro, Andante, Allegro, Andante, Andantino.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 52: (Part.) Abschr. davon: Staatsbibl. München.	
Göttingen, 1777.	3. Sechs Streich-Quartette f. Viol. 1. 2., Va., Vc. I. Allegro (A), Adagio (D), Scherzo (Allegr. molto) (A). II. Allegro mod. (B), Largo (F), Allegretto (B). III. Andante commodo u. Adagio (g), Romanze (B), Minuetto (g). IV. Allegro (D), Larghetto (d), Allegro molto (D). V. Allegro (C), Larghetto (F), Allegro (C). VI. Allegro (G), Andante maestoso (C), Largo (g), Allegro assai (G). 1784 lithogr. bei J. J. Hummel in Berlin: Sex Quatuors med två Fioler, Alt och Bass, Hans Maj Konungen af Sverige tilägnade af Kraus . . . (4 St.) NB. Das erste veröffentlichte Kompositionswerk von Kraus.	Orig.-Handschr. zu Quartett 2 u. 5 in der Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 42—45. Abschr. hiervon: Staatsbibl. München.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 38—41. Musiksammlung Schwerin. Bezirks-Museum Buchen.
Aus der Studentenzeit	4. Streich-Quartett (E), Allegro con brio, Adagio, Allegretto.	Orig.-Handschr. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 42—45.	
	5. Streich-Quartett (c), Largo, Allegro, Andantino.	(wie 4.)	
Stockholm?	6. Streich-Quartett f. Viol. 1. 2., Va., Vc. Allegro (C), Adagio (G), Scherzo (Allegro assai) (C).	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 52. 2: (St.) u. Staatsbibl. München.	
Wien, 1783?	7. Quintett f. Fl., Viol. 1. 2., Va., Vc.: Allegro mod. (D), Largo (A,a), Finale con brio (D). Nach Fétis 1798, nach Silverst. 1799 lithogr. veröffentl. von Pleyel in Paris: Quintetto pour Flute, deux Violons, Alto et Basse, par Mr. Kraus, maître de la Capelle de S. M. le Roi de Suède. Op. 7.	Univ. Bibl. Upsala, Caps. 37 (Part.) u. Staatsbibl. München.	Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 52.

b) Für Streichinstrumente und Klavier

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskripts	Aufbewahrungsorte des Druckexemplars
?	1. Violinsonate (C): Moderato, Adagio (F), un poco Allegro.	Viol.- u. Klavierpart. Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 46. u. Staatsbibl. München.	
?	2. Violinsonate (D): Allegro, Adagio (C), Rondo allegro.	Upsala, Caps. 47 und Staatsbibl. München.	

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskriptes	Aufbewahrungsorte des Druck-exemplars
Paris, 1785. Beide Sonaten von Kraus der ausgezeichn. Pianistin, Frl. Born, Wien, zugeschickt und dediziert.	3. Violinsonate (Es): Allegro mod., Andantino con Variazione (B), Allegro ma non troppo presto.	Upsala, Caps. 48 u. Staatsbibl. München.	
	4. (Pariser) Violinsonate (C). Largo, Adagio (F), Scherzo (Allegretto).	Upsala, Caps. 49 und Staatsbibl. München.	
Drottning-holm, nach 1787.	5. Sonate (D) f. Viol., Vc. (ad lib.) u. Klav.: Allegro mod., Largo ma poco con moto (A, a), Ghiribizzo-Allegro.	(Viol.-, Vc.- u. Klav.-Part.) Upsala, Caps. 52, 3: u. Staatsbibl. München.	

c) Klavierwerke

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Aufbewahrungsorte des Manuskriptes	Aufbewahrungsorte des Druck-exemplars
Paris, 1785.	1. Sonate f. Klav. (Es). Dieselbe ist im allg. dieselbe wie die Es-dur-Violinsonate (Nr. 3).	Abschr.: Staatsbibl. München.	
Stockholm, nach 1787.	2. Sonate f. Klav. (E): Vivace, Adagio (A, a), Andantino con variazione.	Staatsbibl. München.	
	Beide Sonaten wurden noch zu Lebzeiten von Kraus zusammen veröffentlicht als Due Sonate per il Fortepiano, composte dal Sig. Giuseppe Kraus. Stockholm. Nelle Stamperia di Musica. Privilegiata dal Re.		Univ.-Bibl. Upsala, Caps. 50 u. Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm?	3. Thema (Scherzo) (C) m. Var. Wurde veröffentl. im Musik. tidsfördrif f. 1793, S. 53–59.	Univ.-Bibl. Ups., Caps. 51 u. Staatsbibl. München.	
Stockholm?	4. Rondo (Larghetto) (F) m. Var.	Univ.-Bibl. Ups., Caps. 51 u. Staatsbibl. München.	Kgl. Bibl. Stockh.
Stockholm.	5. Schwedischer Tanz (Allegro) (C) m. Var. (Es, c, C).	Univ.-Bibl. Ups., Caps. 51 u. Staatsbibl. München.	
?	6. Lied ohne Worte (Larghetto) (G).	Univ.-Bibl. Ups., Caps. 51 u. Staatsbibl. München.	
Stockholm.	7. Allegro (D) (m. Violinbegleitung ad lib.) Übungsstück f. d. Musik-Akademie.	Mus.-Akad.-Bibl. Stockh. u. Staatsbibl. München.	
	NB. Die von Fétis u. Eitner verzeichneten Kraus-Kompositionen in öffentl. Bibliotheken von Paris und Brüssel und in der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde sind nicht mehr vorhanden.		

H. Verlorengegangene, aber bekannt gewesene Kompositionen von Jos. Kraus

Entstehungs-zeit und -Ort	Bezeichnung	Belege
Aus der Jugendzeit	1. Sonate f. Viol. u. Gitarre.	Nach Eitner früher i. d. Bibl. d. Ges. d. Musikfreunde, Wien, jetzt nicht mehr vorhanden.

Entstehungszeit und -Ort	Bezeichnung	Belege
Mannheim 1771 oder 1772.	2. Kleine Streichquartette u. Sinfonien, die Kraus seinem früheren Rektor in Buchen schenkte. Eine Sinf. hiervon spielte der Buchener Musikchor beim Abschiedskonzert vor Kraus' Abreise nach Göttingen (Ende 1776).	Brief von Rektor Pfister an Kr.'s Eltern.
Mannheim 1771 oder 1772.	3. Orgelkonzert mit 2 Viol. Wurde in der Mannh. Jesuitenkirche gespielt, wobei Kraus und ein and. Jesuitenschüler die Viol. spielten.	Brief von Expater Keck in Weinheim an Kr.'s Bruder Alois.
Buchen, 1776.	4. Oratorium auf die Geburt Jesu, mit Text von Jos. Kraus.	Laut Brief von Pfister und laut Brief von Kr.'s Schwester an F. S. Silverstolpe.
Göttingen, 1777.	5. Kantate f. Sopr. u. begl. Instrumente. (2 Arien, 2 Rezit.)	Laut Briefen von Kraus von Anf. April, 20. Sept. u. 28. Dezemb. 1777 an seinen Bruder Alois und an seine Eltern. Sechs Originalsachen hatte Kraus einem holländischen Kapitän im Herbst 1778 in Stockholm verkauft, der dafür nichts zahlte und mit seinem Schiff verduftete. (Laut seinem Brief vom Herbst 1778 an seine Eltern.)
Göttingen, 1777.	6. Sinfonia concertante à Viol., Fl., Va. e Vc. prinzipali e 2 Viol., 2 Alti e Fond. col. 2 Ob. e Corni.	
Göttingen, 1777.	7. Sechs Sinfonien à 2 Viol., 2 Alt e Fond., 2 Ob. e Corni. (Zwei davon wurden Anf. April 1777 bei Prof. Püttner in Göttingen gespielt.) (Ob darunter die F- u. die A-dur-Sinfonie?)	
Göttingen, 1777.	8. Concerto à Viol. e Va. prinzipali e Stromenti altri.	
Göttingen, 1777.	9. Concerto à Fl. prinzipale e Stromenti altri. (Ob vielleicht das Flöten-Quintett?)	
Göttingen, 1777.	10. Duo f. Viol. u. Klav. (Ob die D- u. C-dur-Sonate?)	
Göttingen, 1777.	11. Duo f. Viol. u. Va.	
Göttingen, 1777.	12. Trio f. Viol. 1. 2., Vc.	
Göttingen und Stockholm 1778.	13. Oper „Azire" (bis auf Schlußchor u. Ballett).	F. S. Silverstolpe in seinen Schriften über Kraus.
Paris ?	14. Contredances à grand orchestre.	Fétis, Biogr. univ. d. M. Paris, 1863.
Paris.	15. „Einige sehr vollstimmige, sehr schöne und prächtige Sinfonien, die Kraus in Paris gesetzt und mit all' nur möglicher Kunst ausgearbeitet hatte."	Laut Brief von Pater Roman Hoffstätter in Amorbach an Silverstolpe, vom 4. Sept. 1800.
Stockholm Anf. 1779.	16. Klavier-Sonate für die Gräfin Ingelheim.	Kraus an seine Eltern.
	17. Sinfonie (D, G), vernichtet beim Brand des Stockholmer Dramatischen Theaters im Nov. 1825.	Nach Silverstolpe's Notizen.
Stockholm nach 1786.	18. Divertissement. Besuch der Grazien bei Prof. Sergel. Schwed. Text von C. M. Bellman, Musik von Kraus. Wurde nach der Rückkehr des berühmten schwed. Bildhauers und Freundes von Kraus und Bellman von einer längeren Reise in Sergels Stockh. Atelier aufgeführt. Die Musik ist verlorengegangen, der Text ward veröffentl. im Stockh. Tagblatt vom 25. Nov. 1894.	Siehe Georg Göthe: „Joh. Tob. Sergel", Stockholm (ohne Jahr) 1899?
Stockholm, 1792.	19. Gesänge und Ballettdivertissement zu einer einakt. Komödie „Marknaden" (Der Jahrmarkt) von D. G. Björn. Aufgef. im Okt. 1792 zu Herzog Carl v. Södermanlands Geburtstag vorm kgl. Hof im Mariabergtheater. (Können aber auch anderen Werken von Kraus entnommen worden sein.)	F. A. Dahlgren: „Stockh. Theater", Stockh. 1866.

Neuerscheinungen

Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M.

Handbuch der Musikgeschichte, unter Mitarbeit von Fachgenossen herausgegeben von Guido Adler. Mit vielen Notenbeispielen und Abbildungen von Instrumenten. 1924. XV u. 1097 S. 8°.

Die „Encyclopédie" von Lavignac hat in Deutschland ihr Gegenstück gefunden. Unter der Oberleitung von Guido Adler, dem die Musikwissenschaft tief verpflichtet ist, hat eine Schar von Fachgenossen ein Werk geschaffen, das der imponierenden Größe nicht entbehrt. Alle Nationen sind mit anerkannten Fachmännern vertreten; die Schule Adlers ist in hervorragendem Maße beteiligt. Von Inländern seien aufgeführt: Abert, Einstein, Fischer, Geiringer, Haas, Krabbe, Lach, Ludwig, Orel, Schering, Schnoor, Th. W. Werner. Das Ausland ist mit unserm P. Wagner (Schweiz), Cesari (Italien), Dent (England), Engel (Amerika), Hapaanen (Finland), Idelsohn (Jerusalem), Jachimecki (Polen), Jeppesen (Dänemark), Mengelberg (Holland), Mjoen (Norwegen), Norlind (Schweden), Orel (Tschechoslowakei), Prunières (Frankreich), Salazar (Spanien), von Toth (Ungarn) vertreten.

Die Einteilung des Stoffgebietes rührt von Adler selbst her. War schon die Verteilung der Aufgaben keine kleine Arbeit, da für jedes Fach nach Möglichkeit erfahrene Spezialisten herangezogen wurden und der Umfang bestimmt werden mußte, so bot es noch viel größere Schwierigkeiten, alle Kräfte so einzustimmen, daß trotz der Arbeitsteilung ein geschlossenes Ganzes heraussprang. Wenn hier nicht alles auf den ersten Hieb geglückt ist, so mag dies daran liegen, daß eine allgemeine Instruktion die Methode im einzelnen doch nicht so festlegen kann, daß alle Arbeiter durchaus gleichgerichtet sind. So sind manche Abschnitte ganz breit, andere etwas dürftig ausgefallen. Hier ist das Bibliographische, dort das Historische und dort das Künstlerische stärker betont worden. Bei dem einen herrscht das anschauliche Beispiel vor, bei dem andern tritt es uns nur spärlich entgegen. Hier werden ganze Denkmäler, dort nur Bruchstücke mitgeteilt.

Auch Lücken waren vorerst unausbleiblich. Ob bei der starken Herausarbeitung des Instrumentenkundlichen das Schrifttum nicht auch reicheren Anbau verdient hätte, bleibe dahingestellt. Entbehrt wird aber eine geschlossene Darstellung der theoretischen Entwicklung, entbehrt eine stärkere Betonung der Aufführungspraxis.

Merkwürdig berührt es auch, daß die Periode der englischen Violisten im Handbuche gar keinen Niederschlag findet. Männer wie William Brade, Christopher Simpson u. a. sind doch auch für die deutsche Musikentwicklung nicht belanglos geblieben.

Vermißt wird eine einheitliche und sorgfältige Namensschreibung. Idelsohn schreibt Salomone di Rossi, Fischer Salomone Rossi; Orel spricht von Hobrecht, Einstein von Obrecht; Schnoor schreibt Piccini, Haas dagegen Piccinni. Über offenbare Druckfehler wie Anerico (S. 419) für Anerio, Marozzoli (S. 423) für Marazzoli, Heiki Klemebti für Heikki Klemetti (S. 1063), Tonso H. statt Toivo Hapaanen (S. 1063) u. a. m. sei hinweggegangen. Unausrottbar scheinen Fehler wie Amfiparnasso und stilo, und auch die Schreibung a cappella ist noch nicht durchgängig zu erreichen. Formen wie opus magnus (S. 289) und messe concertati hätten allerdings bemerkt werden sollen.

Textunterlegung und Akzidentien werden nicht von allen Mitarbeitern mit der gleichen Sorgfalt behandelt. Ich weise nur auf die falsche Textunterlegung auf S. 419, auf S. 420 (Con ferro e fuoco) und auf S. 574 En ta faveur. Ein Wort gianol (S. 318) kenne ich nicht.

Die Literaturangaben mußten im Hinblick auf den Raum durchaus knapp sein. Daß aber Kretzschmars „Geschichte der Oper", Max Schneiders „Basso continuo", Kinkeldeys „Orgel und Klavier" und meine „Obrecht-Ausgabe" nicht angegeben werden, heißt doch wohl die Enthaltsamkeit zu weit treiben. Das sind aber Schönheitsfehler, die sich in einer zweiten Auflage beseitigen lassen. Im einzelnen seien noch einige Beobachtungen hinzugefügt. Das Kapitel über Naturvölker ist etwas knapp

geraten. Die Lostrennung der Juden von den orientalischen Völkern ist innerlich wohl doch nicht ganz zu rechtfertigen, wenn es sich auch um Darlegung der Verhältnisse nach der Zertrümmerung des Reiches handelt. Die Darstellung der Tonerzeugung auf den griechischen Flöten nach Aberts Aufsatz ist wohl nicht ganz einwandfrei. Vortreffliche Beiträge sind die von Peter Wagner und Friedrich Ludwig. Leider wächst letzterer über den Rahmen der Publikation hinaus und stellt an den geplanten Leser zu bedeutende Anforderungen, ist aber inhaltlich das beste, was namentlich über mehrstimmige Kunst des Mittelalters dargeboten worden ist. Orels Arbeit trifft im allgemeinen das Richtige, läßt aber im einzelnen mancherlei vermissen. Die Fauxbourdon-Praxis hätte durch Heranziehung der Lehre von den sights und Erwähnung der Arbeiten von Chilston und Power tiefer begründet werden sollen. Die Parodiemesse liegt schon bei Obrecht vor. Meister wie Pierre de la Rue, Brumel, Mouton verdienten ein etwas tieferes Eingehen. Treffliches in jedem Urteil bietet die Arbeit von Alfred Einstein; man bedauert nur lebhaft, daß er sich mit so geringem Umfange bescheiden mußte. Nicht ganz ausreichend ist Fischers Darstellung der älteren Instrumentalmusik. Über das Verhältnis von Vokalmusik und Instrumententabulatur werden irreführende Notizen geboten (S. 340). Die Bedeutung des „Fundamentum organisandi" als einer Schule des Orgelsatzes tritt nicht mit genügender Klarheit heraus. Unklar ist auch, was er S. 343 über die Sonata sagt, falsch, daß das Klavier erst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts als Träger selbständiger Instrumentalmusik in England auf den Plan tritt. Es ist nur an Hughe Aston's Hornpipe zu erinnern. Die Bedeutung der englischen Variationstechnik hätte stärkere Betonung vertragen. Namen wie Hans Gerle, Seb. Ochsenkun dürften selbst bei der komprimierten Darstellung des Handbuches nicht fehlen. Girolamo Diruta's „Transilvano" ist doch mehr als bloß ein wichtiges Sammelwerk der Zeit, ist eine Schule des Klavier- und Orgelspiels nach der Methode Merulo's. Der Tanz ist schlecht weggekommen. Von der ganzen Entwicklung von den Tanztraktaten des 14. Jahrhunderts über das Tanzbuch der Margarethe von Österreich, Attaingnant's Sammlungen bis hin zu Arbeau-Thoinot's „Orchésographie" und weiter hört man nichts.

Scherings Beitrag „Evangelische Kirchenmusik" zeugt von trefflichem Verständnis. Vermißt wird ein wenn auch nur leichtes Eingehen auf die Quellengeschichte des Chorals. Die Bedeutung von Spangenberg und Lossius, denen noch Keuchental, Ludecus und Eler hinzuzufügen wären, liegt mehr in der Bewahrung des aus der alten Kirche stammenden liturgischen Gesangmaterials. Die chronologische Vorordnung des Achtliederbuches vor den Erfurter Enchiridien ist nicht unbestritten. Das Wittenberger Gesangbuch von Hans Luft 1526 wäre noch erwähnenswert, auch hätte wenigstens mit einigen Worten die wichtige niederdeutsche Gruppe gestreift werden sollen. Das Blum'sche Gesangbuch stammt erst aus dem Jahre 1531. Scherings Anschauung hinsichtlich der Ausführung von Walthers und Rhaus Choralsätzen teile ich nicht, halte aber die gelegentliche Mitwirkung von Instrumenten, ja, die gelegentliche völlig instrumentale Ausführung durchaus für wahrscheinlich. Goudimel's weniger verbreitete Psalmen von 1580 haben wohl kaum Osianders Reformwerk beeinflußt; die weltlichen Liedformen Italiens dürften eher das Vorbild abgegeben haben. Bei der Erörterung der konzerthaften Formen wäre vielleicht auch der geistlichen Arie J. R. Ahles zu gedenken gewesen. Und wie Verf. nach den skandinavischen Ländern hinüberschaut, so hätte er auch an der reformierten Kirche der deutschen wie der französischen Schweiz nicht ganz vorübergehen sollen.

In dem schönen Beitrag von Geiringer über Musikinstrumente vermisse ich Virdung, Luscinius und Martin Agricola in der Quellenübersicht, und auch Mersenne durfte, von kleineren zu schweigen, nicht fehlen.

Breiten, vielleicht zu breiten Raum im Verhältnis zum Ganzen nimmt die Behandlung der Neuzeit ein, zu der wir eigentlich noch nicht den rechten Abstand haben. So manches treffende Urteil wird gefällt. Verwunderung erregt es, daß in dem Artikel über spanische Musik das breite Schaffen Felipe Pedrell's sich kaum widerspiegelt. Unbehagen löst der Artikel Musikwissenschaft wegen seiner vielen Unrichtigkeiten, Ungenauigkeiten und einseitigen Einstellung aus.

Gegenüber diesen Ausstellungen sei freudig betont, daß im allgemeinen ein bedeutsames Maß wertvoller Arbeit geleistet worden ist und daß von einem Gelingen des Planes gesprochen werden muß. Herzlicher Dank sei dem Herausgeber und dem Verlage für die vortreffliche Druckausstattung nicht vorenthalten. J. W.

Verlag Gustav Bosse, Regensburg

Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Herausgegeben von Gustav Bosse. 1924. 352 S. 8°.

Der Band macht dem Verlage Ehre. Musikfreund, Bühnenkünstler wie Musikhistoriker erhalten wieder reiche Anregung: die Schwesterkünste Plastik, Malerei,

Dichtkunst und Musik reichen sich die Hand. Die so vielfach an die Musik gebundene Kunst Hans Wildermanns steht wieder im Mittelpunkt und verleiht dem Bande besonderen Reiz. Nicht nur an dem malerischen Nachschaffen von Beethoven op. 26, sondern auch an der Inszenierung des Freischütz beweist er tiefes musikalisches Verständnis. Im übrigen wechseln prächtige musikalische Märchen von Wilhelm Matthiessen mit biographischen Skizzen und Mitteilungen aus Künstlerwerkstätten. Eine Aufsatzreihe „Zur romantischen Oper" von Abert, Blessinger, Kroll, Thari, Burkard, Steinitzer, Mayer, Hehemann, Ehlers sei besonders herausgehoben. J. W.

Verlag J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart u. Berlin

Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden. Von Hans Joachim Moser. Zweiter Band, 2. Halbband: Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. 1924. XII u. 548 S. 8°.

Vor mir liegt der letzte Halbband des Moserschen Werkes, der vom Zeitstile Beethovens ausgehend bis in die musikalischen Reformen der jüngsten Monate hineinreicht. Aufgejubelt hat sicherlich der Verfasser, daß es ihm gelungen ist, in verhältnismäßig kurzer Zeit einen Riesenstoff zu bewältigen. Wie flutet es wieder aus diesem Bande heraus. Man staunt über die Belesenheit des Autors, der selten einmal auch nur eine Teilstudie übersieht. Zufall ist es wohl nur, daß ihm eine Reihe Berliner Dissertationen wie die Jensens über Spontini, Fischers über B. A. Weber, Kohlmorgens über die Rombergs, Morgenroths über Zelter entgangen sind. Geradezu verblüffend ist die tiefgehende Kenntnis der praktischen Quellen und die Selbständigkeit des Urteils, das zuweilen nur in eigen geprägten Beiwörtern seinen charakteristischen Ausdruck findet.

Gerade dieser Halbband zeigt aber mehr als die vorhergehenden, daß der Schriftsteller Moser den Historiker überragt. Nicht daß dieser etwas versiebt hätte, bewahre! Das Herausarbeiten straffer Entwicklungslinien liegt ihm weniger als das lebensvolle Gestalten von Künstlerindividualitäten. Jeden Meister sieht er scharf umrissen und weiß ihn mit viel Esprit, häufig auch in seinen Schwächen mit satyrischem Lächeln zu zeichnen. Das Judentum in der Musik muß manche kleine boshafte Spitze erdulden. Das Anekdötchen wird als belebendes Moment, und wenn auch nur in der Anmerkung, herangezogen. Dann und wann vergißt der Verfasser ganz die Rolle des historicus und verfällt in Tagesschriftstellerei, greift in schwebende Fragen ein, gibt gute Ratschläge, wird hier und da auch salopp im Ton, um dann plötzlich wieder mit einer großgesehenen Schilderung zu überraschen und zu versöhnen. Die Grenze zwischen Gewordenem und Werdendem ist nicht scharf genug gezogen. Dies zeigt sich besonders in dem Kapitel Gliederung des deutschen Musiklebens, das sich in der vorliegenden Form wundersam in einer Musikgeschichte ausnimmt. Daß auch hier sehr viel Kluges gesagt wird, soll nicht verschwiegen werden.

Deutsch kann mit Fug und Recht die Musikgeschichte genannt werden, da sie sich auf die Darstellung des Geschehens auf deutschsprachigem Gebiet beschränkt. Gewiß hat Verfasser das spezifisch Deutsche nur bei wenigen Künstlern betonen können, ohne zu definieren, was deutsch an ihrem Wirken ist und ohne es zu seinem Plane zu erheben, das Deutsche in der Musikentwicklung herauszustellen. Das wäre eben ein ganz anderes Buch geworden.

Mosers Aufgabe, für gebildete, musikliebende Kreise eine deutsche Musikgeschichte zu schreiben, ist als erfüllt anzusehen. Ein guter Wurf ist dem relativ jungen Verfasser gelungen. Daß das Werk Menschenwerk, als solches unvollkommen ist und in mancher Beziehung noch gehoben werden kann, ist sicherlich niemandem mehr bewußt, als dem Autor selbst. Wie ich ihn kenne, werden wir dies an den Neuauflagen schon merken.

J. W.

Verlag Julius Zwißler (Inh. Georg Kallmeyer), Wolfenbüttel

Schule des Lautenspiels für die gewöhnliche Laute, Baßlaute, doppelchörige und theorbierte Laute. Nach Lehr und Art der alten Meister. Herausgegeben von Hans Dagobert Bruger. Bisher erschienen Heft 1—3. 1925. 4°.

Es ist ein glücklicher Gedanke, die alten Lautenbücher als Führer zu gebrauchen und nach ihrem Vorbilde die Kunst des Lauteschlagens aufzureißen, nicht totes Übungsmaterial, sondern die lebendigen Kunstwerke der Vergangenheit, ihrer Schwierigkeit nach geordnet, heranzuziehen. Unversehens wächst der Schüler in die Geschichte der Lautenkunst hinein, lernt das alte Formenmaterial schätzen und die alten Meister Dalza, Franciscus Bossinensis, Arnold Schlick, Bartolommeo Tromboncino, Hans Judenkunig, Hans Newsidler, Francesco da Milano, Petrus Fabricius, Bataille, Hainhofer, Gautier, Besard und wie sie alle heißen, lieben und verstehen. Ein geschichtlicher Abriß und eine Einführung in die Kunde des Instruments sind der Schule vorangestellt, die auch mit der Hineinbeziehung der Theorie einen neuen Versuch darstellt, der sicher-

lich zum Heile der Lernenden ausschlagen wird. Der Fachmann vermißt die Belege, die aber voraussichtlich im ausstehenden letzten Heft noch nachgeholt werden. Denn ohne gediegene Vorarbeiten wie sie von Männern wie Tappert, Chilesotti, Körte, Koczirc geleistet worden sind, wäre die Schule nicht möglich gewesen. J. W.

Denkmäler älterer Lautenkunst. Herausgegeben von Fritz Jöde. Band I: Joh. Seb. Bach, Kompositionen für die Laute. Erste vollständige und kritisch durchgesehene Ausgabe. Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute übertragen und herausgegeben von Hans Dagobert Bruger. Dritte wesentlich ergänzte und verbesserte Auflage. 1925. 62 S. u. 1 Faksimile 4⁰.

Der Kanon. Ein Singbuch für alle. Herausgegeben von Fritz Jöde. 1. Teil: Von den Anfängen bis Bach. 1925. 120 S. 8⁰.

Beihefte zum Musikanten. Herausgegeben von Fritz Jöde. Nr. 7: Johann Abraham Peter Schulz. Lieder im Volkston bey dem Klavier zu singen. 1925. 68 S. 8⁰.

Altdeutsches Liederbuch in polyphonem Satz zu 2 Stimmen von Fritz Jöde. 1925 160 S. 8⁰.

Liebeslied in 18 Variationen zum singen und zum spielen auf allerlei Instrumenten. Von Herman Reichenbach. 1925. 17 S. quer-8⁰.

12 Kanons für 2, 3 und 4 Stimmen. Von Walter Rein. 1925. 14 S. quer-8⁰.

Fritz Jöde und sein Kreis, erfüllt von dem Gedanken, die alte Polyphonie und die Bachsche Kunst dem Volke zu erobern, schaffen sich unermüdlich das nötige Rüstzeug. Die alten Leitfäden für den Gesangunterricht aus dem 16. und 17. Jahrhundert haben Jöde die pädagogische Bedeutung des Kanons als Erziehungsmittel zur Polyphonie offenbart. Aber er erkannte ihn auch als eine Quelle volkstümlichen Singens, die bis ins Mittelalter zurück verfolgbar ist. Ob allerdings je die Kanonsänger sich eines magischen Zwanges bewußt worden sind, wie Jöde meint, will ich dahingestellt sein lassen. Daß ihnen indes die Nachahmung Freude bereitet, das ist gewiß. Die Sammlung, die bis ins 13. Jahrhundert hinabsteigt, breitet ein unendlich reiches kanonisches Material von den besten Meistern, zum Teil mit neuen Texten, vor uns aus. Eine Reihe von Fehlern, wie die unklare Wiedergabe des Pes vom Sommerkanon, dürfte bei einer 2. Auflage ihre Erledigung finden.

Aber auch für das einfache volkstümliche Lied von Johann Abraham Peter Schulz hat Jöde etwas übrig. Ihr Neudruck als Beiheft zum „Musikanten" wird sicherlich vielen Freude schaffen.

Bei Bachscher Kunst landet Jöde mit den von ihm herausgegebenen „Denkmälern alter Lautenkunst". Es schwebte lange ein eigenes Schicksal über Bachs Lautenmusik. Wilhelm Tapperts Aufsatz „Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute in den Redenden Künsten" VI. 36—40, der zum ersten Male Bachs Solostücke für Laute quellenmäßig nachweist, entwirft hier ein trübes Bild. Die Ausgabe, die er damals anstrebte, konnte erst Dagobert Bruger vorlegen. Seine instruktive Veröffentlichung, die bereits in 3. Auflage vorliegt, hat stets den heutigen Lautenisten mit seinem Instrument im Auge, nimmt daher nötige Transpositionen vor und setzt die Spielweise genau fest. Im Revisionsbericht legt der Wissenschaftler Rechenschaft ab. Ein tüchtiges Stück Arbeit ist von ihm geleistet worden. Dank verdient seine Beigabe einer Seite des Brüsseler Autographs der g-moll-Suite im Faksimile.

Ganz im polyphonen Denken unter geht Jöde in seinem „Altdeutschen Liederbuch", das in einer Neubearbeitung vorliegt. Geistliche und weltliche Melodien der älteren Zeit lassen ungezwungen neue Stimmen mit den gleichen Motiven aufblühen und sich interessant verschlingen. Mit Recht findet das Werk seine Gemeinde.

Auch neue Kanons kommen aus Jödes Kreis. Der begabte Walter Rein legt musikalisch wertvolle Schöpfungen vor. Ob die neuen Typen der Buchdruckerwerkstatt der Offenbacher Kunstgewerbeschule dieser Musik besonders förderlich sein werden, möchte ich bezweifeln. Es fehlt ihnen die Klarheit, und die Verwandtschaft mit der römischen Choralnote führt irre.

Herman Reichenbachs atonale Farbenstudien, die aus Adam de la Hales Liebeslied *Tant con je vivrai* herauswachsen, stellen einen eigenartigen Versuch der Variationskunst dar. Schüler können sie kaum zur vollen Wirkung bringen. Man merkt ohne Frage den begabten Musiker, wird aber den Eindruck des Seltsamen nicht los. J. W.

Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig — G. Alsbach & Cie., Amsterdam

Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Werken van Josquin des Près, uitgegeven door Dr. A. Smijers. 7. Aflevering: Motetten Bundel IV — 8. Aflevering: Wereldlijke Werken Bundel III. 1925.

Neue bisher unbekannte Motetten werden vorgelegt. Auf die Solmisationsmotette *Ut Phoebii radiis* sei besonders hingewiesen. Die Ungleichheit der offenbar aus verschiedenen Schaffensperioden stammenden Sätze läßt eine bedeutende Aufwärtsentwicklung vermuten. Mit dem erschienenen Liedhefte ist der 34 Nummern umfassende erste Chansons-Band abgeschlossen. Klar tritt der Reichtum der Liedkunst Josquin's hervor. Besonders fesselt der Satz „*Cueurs desolez*"; der lateinische Text der quinta vox bringt die Liedform der Motette nahe. J. W.

Drei Masken-Verlag, München

Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart von Günther Müller. Band III der Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen, mit Unterstützung von Hans Naumann und Franz Schultz herausgegeben von Karl Viëtor. 335 S. und 48 S. Notenbeispiele 8⁰.

Eine Geschichte des Liedes muß Wort und Weise berücksichtigen. Aber selten wird ein Musiker die literarische Bewegung so überschauen, daß nicht hier und da Lücken erkennbar werden und schiefe Urteile sich aufdrängen. Ebenso auch umgekehrt. Es ist also durchaus zu begrüßen, daß zur Liedgeschichte des literarisch orientierten Musikhistorikers Hermann Kretzschmar eine solche des musikalisch eingestellten Literarhistorikers Günther Müller tritt. Zur Notwendigkeit wird die musikalische Erfassung des Stoffes besonders in jener Zeit, wo bei dem Musiker das Schwergewicht liegt, wie im 17. Jahrhundert. Erinnert sei nur an Johann Rudolph Ahle, der da betont, daß die Musik die Poesie seiner Zeit vor dem Vergessenwerden bewahre.

Müller legt den vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit reichenden Stoff in so gedrängter Kürze vor, daß meist nur Andeutungen gemacht werden konnten und auch bei weitem nicht alles heranzuziehen war. Selbstverständlich kann da der musikalische Einschlag nicht groß sein und es zu musikalischen Werturteilen nur selten kommen. Manchmal trifft er bei seiner pragmatischen Ausdrucksweise auch nicht das Richtige. So übersieht er die gewollte volkstümliche Tendenz, die Regnart mit seiner Setzweise der *Villanelle alla napoletana* anstrebt. Im übrigen erfaßt er durchaus die Bedeutung der Regnart-Lieder und fühlt die Wichtigkeit des literarischen und musikalischen Liedschaffens Joh. Herm. Scheins, wobei er allerdings die Erwähnung seiner so besonders tiefen Sterbelieder vergißt. Die Liedkunst eines Georg Hinrich Weber und eines Georg Weber, zum großen Teil Erlebnispoesie, scheint M. unbekannt geblieben zu sein. Steges Dissertation über C. Chr. Dedekind scheint er übersehen zu haben. Jedenfalls wird dem Musiker durch diese Publikation der literarische Blick wesentlich geschärft. Er erkennt, wie die Veränderlichkeit der musikalischen Form auch durch die literarische Entwicklung bedingt ist. Strukturwandel, nicht Unfähigkeit der Dichter sei z. B. die Ursache des Verfalls der Hamburger Oper. Des Verfassers musikalische Urteile zeugen von einem gewissen Vertrautsein mit dem Material. Der Stil ist häufig philosophisch schwulstig, entbehrt mehr als notwendig wäre, der Schlichtheit. Immerhin verdient das Werk Dank.

Eine von Alfred Einstein getroffene Auslese von Beispielen der Liedmusik von Schein bis Zelter vermittelt dem Literarhistoriker eine lebendige Anschauung vom Wirken der Musik im Liede. J. W.

Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

Ausgaben von Fritz Jöde: Der Kanon. Ein Singbuch für Alle. 2. Teil: Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis Cherubini. 128 S. 8⁰ M. 2,50. Beihefte zum Musikanten: Nr 8 Johann Staden, der Kuckuck und die Nachtigall (4v.) 20 S. 8⁰ M. 0,90. — Reihe 2 Heft 2: Johann Hermann Schein, 5 Suiten für allerlei Instrumente aus dem „Banchetto musicale" 1617. 44 S. 8⁰ quer M. 2.—

Musikantenlieder für Schule und Haus: 1. Über dem Alltag. Geistliche Lieder. 2. Kindlein zart. Kinder- und Wiegenlieder — 3. Auf freier Straßen. Marsch- und Wanderlieder — 4. Aus alten Tagen. Erzählende Lieder — 5 Alleweil lustig. Scherz- und Tanzlieder. — 6. Stand und Bund. Stände- und Bundeslieder. — 7. Viel schöner

Blümelein. Naturlieder — 8. Alles aus Liebe. Liebeslieder — 9. Eia Weihnacht. Weihnachts- und Neujahrslieder. 9 Hefte à 32 S. 8⁰ je M. 0,50—.

Das deutsche Lied, ein Jahreskreis 1926. 56 S. gr. 8⁰. M. 2.—.

Ein emsiges Treiben macht sich allenthalben auf dem Boden des Schul- und Hausgesanges geltend. Den höher gespannten Anforderungen an den Musikunterricht kommt ein reiches Material entgegen, das von den verschiedensten Seiten her zuströmt. Rege ist vor allem der Kallmeyer-Verlag, der sich ganz auf die musikalische Jugendbewegung im Sinne Jödes eingestellt hat. Ziel Jödes ist die Erringung des Chorideals des 16. Jahrhunderts, Mittel der Erreichung der Kanon, den er als gutes Erziehungsmittel zur Polyphonie und als geeignetes Werkzeug der Vergesellschaftung erkannt hat. Zwei treffliche Bände Kanons, vom Mittelalter ausgehend und bis Cherubini reichend, liegen vor. Die hübsche mit dem Bilde Stades geschmückte Ausgabe vom „Kuckuck und der Nachtigall" verdient Dank. Läßt sich hier die Fortlassung des Taktstriches als Orientierungsmittel noch verteidigen, so bedauere ich diese trotz der Schlußbemerkungen Jödes bei den Suiten Scheins, weil Tanzsätze, selbst wenn es sich um idealisierte Tänze handelt, eine scharfe Rhythmik erfordern, die durch die Taktstriche unterstützt wird. Den Kadenzen ist größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, in mehreren Fällen sind die Akzidentien nicht in Ordnung. Für Schule und Haus bestimmt sind die Musikantenlieder. Schon ihr Äußeres, ihre von Rudolf Sievers gezeichneten schmucken Bildtitel lassen die Liebe erkennen, die auf den Gegenstand verwendet worden ist. Die Auswahl und Anordnung ist glänzend. Und doch ist mancherlei nicht in Ordnung. So befriedigt der Rhythmus des von Richard von Kralik übertragenen Reisesegens nicht vollends, ebensowenig „Christus wir sollen loben schon" und die Schlußtakte vom „Gebet". Auch die für „Frundsberg" gebotene einstimmige Form ist so unmöglich. Man kann aus dem mehrstimmigen Verbande nicht einfach eine Stimme herauslösen und als einstimmige Liedweise darbieten. Da gilt es vor allem Dehnungen an den Zeilenenden zu beseitigen. Vollständig richtig erscheint mir die Behandlung des Liedes „Landsknechtsorden". Es gibt nur wenige Liedmelodien, in denen accentus und concentus so dicht bei einander wohnen.

Der Gedanke, gute Hausmusik für den Jahreskreis, den Kalender nutzbar zu machen, ist ein glücklicher. Kanons, begleitete Sololieder und begleitete wie unbegleitete Chorgesänge wechseln einander ab. Altes und Neues, Geistliches und Weltliches wird vorgelegt. Meister wie Georg Rhaw, Arnold von Bruck, Melchior Newsidler, Adam Gumpelzhaimer, Jo. Eccard, Mich. Praetorius, Michael Altenburg, Calvisius, H. L. Hasler, Melchior Vulpius, Heinrich Albert, Johann Crüger, E. Kindermann, J. W. Franck, Gluck, J. S. Bach, Mozart kommen neben Walter Rein, Martin Schlensog und Ludwig Weber zu Gehör. Das eigentliche Kalendarium ist am Ende des Jahres abtrennbar und der Kopf der Blätter, ein vertraut gewordener Liederschatz, bleibt ständiger Besitz. Von W. Rein ist übrigens jüngst im gleichen Verlag ein wirksamer Satz für gemischten Chor „Wächterruf" erschienen. Mit Ludwig Webers Christgeburt, einem Kammerspiel, das sich über einem Oberufer Spiel unter Verwendung alter Marien- und Weihnachtslieder wirksam aber nicht immer reibungslos aufbaut, eröffnete übrigens der Zwißler-Verlag als Kallmeyer-Verlag verheißungsvoll eine neue Ära J. W.

Verlag R. Piper & Co., München

Otto Vrieslander, Carl Philipp Emanuel Bach. Mit Bildnissen, Faksimiles und Notenbeispielen. 1913. 176 S. 8⁰.

Das Werk verdiente eigentlich nicht, dem Kreise der Musikforscher bekannt gegeben zu werden, da der Verf. keine Gelegenheit vorübergehen läßt, sich über die Musikhistorie lustig zu machen und namhafte Vertreter in den Staub zu ziehen. Der Zorn, der sich namentlich über Hugo Riemann und, um einen geachteten Namen aus einem anderen Lager zu nennen, Paul Bekker ergießt, fließt hemmungslos dahin. Aber auch Musiker wie Hugo Wolf, Richard Strauß, Max Reger, Hans von Bülow, werden arg mitgenommen. Ebenso findet die Theorie keine Gnade vor seinen Augen. Nur sein Lehrer Meister Schenker thront in Himmelshöhen. Merkwürdig hoch schätzt V. den Bachbiographen Bitter ein, wenn er ihn auch als Dilettanten erkennt. Dessen Arbeit bildet die Grundlage für sein Buch. Von Tatsächlichem weiß er nichts Neues beizutragen. Aber manches treffliche Urteil wird gefällt, das V. als tüchtigen Musiker ausweist. Er ist nicht blind gegen die Schwächen C. Ph. E. Bachs als kirchlicher Musiker und als Polyphoniker. Um so stärker unterstreicht er mit Recht seine Bedeutung für die Entwicklung des Klavierstils, betont seine Ausdruckskunst und die tiefe Bedeutung seiner Ornamentik. Scharf wendet er sich gegen die Ausfüllung seines Klaviersatzes. Die Ausstattung des Bandes ist gediegen. J. W.

Ausgegeben im Dezember 1925.
Für die Schriftleitung verantwortlich: Prof. Dr. Max Schneider, Breslau 18.

Namen- und Sachregister des siebenten Jahrgangs

zusammengestellt von Erna Neumann

Abendreihen s. Singtanz [454, 457
Abert, Hermann 413, 415, 438f., 444, 446, 451,
Ach Gott, wie manches Herzeleid (Dialog, anonym) 74, 99 [100
Ach Jesu, mir ist weh (Dialog, anonym) 74,
Ach, mein Sohn (Motette, anonym) 74, 111
Actus musicus 66, 70, 98, 100ff.
Adam de la Hale 170
Adjuro vos (Motette, anonym) 76, 87
Adler, Guido 389, 434f., 476
Adlung, Jakob 253, 288, 311
Agricola, Georg Ludwig 68, 86, 115
— Martin 253, 260, 265f., 282, 288
Ahle, Joh. Georg 68, 85f., 89, 109
Ahle, Joh. Rud. 66, 68, 86, 92f., 109, 111
Albinoni, Tommaso 414
Albinus, Michael 299
d'Alembert 443, 464
Alfarabi (arabischer Musiktheoretiker) 181
Allelujah, lobet den Herrn (Motette) 76, 84
Amarotus von Caserta 231f.
Amaton, Carl (Italus) 68, 114
Ambros, Aug. Wilh. 168, 234
Ambrosius 422
Amor Jesu (Motette, anonym) 76, 87
Anglès, Mossen Higini 428
Anima Christi sanctifica me (Geistl. Konzert, anonym) 76, 114
Antonio da Tempo 179
Antonius de Civitate 236
Appelmann, Joh. Christian (Erfurter Schulkollege) 67
Aquino, Thomas von 435
Arend, Max 450
Ars nova 177ff.
Aubry, Pierre 241
Babst 342, 354, 357, 361f., 380, 392, 406
Bach, Heinrich 68, 85
— Joh. Christoph 66, 68, 83, 94, 99, 111, 115
— Joh. Jakob 322
— Joh. Michael 68, 111, 114
— Joh. Seb. 423
— C. Phil. Em. 300f., 303, 323, 444
Baena, Alfonso de 275
Baini, Giuseppe 168
Ballade 179, 184, 188ff., 195, 199ff., 205f., 208, 211, 214ff., 220, 225f., 230, 233, 235, 237, 240f., 245, 418ff.
Ballett 80
Bannister, Henry Mariott 165, 428
Bartolino 425
Bartsch, Adam 253
Becker, Jakob 68, 86
Becker, Paul 68, 86
Beckmann, Gustav 115
Beethoven, L. van 301, 415, 442, 475
Begräbnisgesänge 110f.
Benda, Georg 303
Benoit 237
Berg, Johann von 367
Bergt, Gottl. Aug. 303
Berlantus 422
Bermudo, Juan 277
Bernardi, Stefano 68, 91, 95
Berton, Pierre Montan 471
Berthault 271
Berwin-Hirschfeld 234
Besseler, Heinrich 417, 425
Besetzungspraxis im 15. u. 16. Jahrh. 46ff.
Bicht (Satire D. van Soest's aus der Reformationszeit) 58ff., 412
Bicinia (von Georg Rhaw) 54 [245
Binchois, Gilles 170, 175, 233, 237f., 240ff.,
Bioni, Antonio 137
Blockflöte 289
Böhme, Franz Magnus 339, 345, 347, 353, 355ff., 363f., 367, 372, 380ff., 384f., 390ff., 395ff., 400f., 403f, 406f., 410
Boivin le Cadet 421
Bolte, Johannes 59
Bomhart s. Pommer
Bonbarde 427
Borghezio, Gino 185, 428
Borren, Charles van den 218
Bottrigari, Ercole 276
Brandel, Alois 316
Bradshaw, H. 421 [95ff., 111
Briegel, Wolfg. Carl 66, 68, 85f., 88, 91ff.,
Brockes, Barthold Hinrich (Passionsdichter)
Bruck, Arnold von 54 [308, 310, 315ff.
Bruger, Hans Dagobert 450
Buchmayer, Richard 444
Bücken, Ernst 471f., 475f.
Büttner, Crato 68, 104
Bugenhagen, Johann 299
Buhle, Edward 253
Buttstedt, Joh. Heinr. 70, 104
Buxtehude, Dietrich 70, 85
Caccia 179, 193, 197, 226, 419
Caldara, Antonio 132, 134ff., 144
Calmbach, Georg 100
Calzabigi, Raniero 442, 473f.
Cantor 66
Capricornus, Samuel 70, 108
Carissimi, Giacomo 87, 92, 114
Carmen 427

Carols (des 15. Jahrh.) 196, 226
Caron 245
Casella, Pietro 179
Catel, Charles Simon 471
Cazzati, Maurizio 70, 114f.
Cerone, Pedro 253, 261f., 278, 291
Cesaris 427
Ceruelat s. Rackett
Cesti, Marc Antonio 87
Chaillou de Pesstain 176
Chanson 208, 232, 240ff., 418
Cherubini, Luigi 475
Chichmaref, V. 246
Choral, gregorianischer s. Sprechgesang
Choralbuch 80
Choralkonzert 85
Choralquodlibet (von Briegel) 97
Christ ist erstanden 363
Christophorus de Feltro 236
Ciconia, Johannes 228ff., 422, 430
Clarette (Blasinstrument) 31
Clarino s. Clarette
Closson, Ernest 437
Coda 123, 126
Conductus 173, 175, 179, 188ff., 194, 201f., 220f., 223ff., 235, 419, 431
Conradi, Joh. G. 70, 112
Conti, Francesco 132, 136
Copula 165
Cornamusa 256, 263, 275, 279ff., 288f.
Cornamuti torti s. Cornamusa
Cornemuse s. Cornamusa
Cortali s. Kortholt
Corteccia, Francesco 272
Courtand 294f. s. auch Kortholt [284
Cousseau, Antoine (Instrumentenmacher)
Coussemaker 165, 167ff., 181, 197, 218, 223, 242, 246, 248, 420f.
Coutant, J. et P. 284
Creil, Joh. 70, 94
Cromorne s. Krummhorn
Cucuel, Georges 451
Curtall s. Kortholt
Da capo-Arie 139, 316, 324, 327
Daniel van Soest 58, 412
Davey, Henry 220, 428
Degrinis 273
Delisle, L. 246
Demelius, Christian 70, 110
Der Wind, der weht 379
Deschamps, Eustache 275.
Desnoiresterres, Gustave 465
Dewick, E. L. 421
Dialog, geistlicher 74ff. 91.
Diskantus 187
Dolzaina 256, 262f., 274ff., 281, 291
Dolzian 256, 263, 278f., 292f., 295 s. auch
Donatus de Florentia 227 [Fagott
Doppione 256, 261ff., 278f.
Drei schöne Dinge sind (Motette anonym) 76, 109 [23f.
Drewelwecz, Antoni (Instrumentenbauer)
Dualismus zweier Themen 117, 130, 140
Dudelsack 256, 258, 263, 282
Dufay, Guillaume 168, 172, 175, 199, 206, 208, 210f., 227f., 231ff., 236ff., 245, 417, 423
Dulcis Christe (Motette, anonym) 76, 88
Du Rollet, Bailli 454
Dulzani s. Dolzaina
Dunstable, John 219, 226, 233, 236, 238, 245, 417
Durante, Francesco 307
Durchführung 117, 121, 130ff.
Ebeling, Erich 2, 10ff.
Eccard, Johannes 110, 391, 395, 404
Ecorcheville, Jules 253, 443
Ehe, Isaak (Trompetenmacher) 33
Eheloff, Hans (Sprachforscher) 1f., 10, 18, 21
Eile doch mit schnellen Schritten (Arie,
Ein' feste Burg 391f. [anonym) 76, 113
Einstein, Alfred 473
Eisel, Joh. Philipp 274
Eitner, Robert 306, 345f., 371, 405
Elling, Alwin 202, 426
Elselein, liebstes Elselein 370
Engardus 299, 422ff.
Entlaubet ist der Walde 349, 355f., 364, 366, 368f., 373f., 379f., 400, 403
Enzina, Juan del 275
Erk, Ludwig 337, 385, 398, 405ff., 410
Ernst, Herzog (Meistergesang) 341, 353ff.
Es gingen drei Bau'rn 367, 374
Es ist ein Ros' entsprungen 405f.
Es kam ein Engel hell und klar 376
Es liegt ein Haus im Oberland 358
Es liegt ein Schloß in Österreich 358, 368ff., 379f., 385, 408ff.
Es stehe Gott auf (Motette, anonym) 76, 87
Es wird ein Durchbrecher (Kantate, anonym) 76, 88
Es wohnet Lieb' bei Liebe 356f., 363, 401
Es wollte sich einschleichen 382f.
Euting, Ernst 253, 255ff., 262
Fabri, Thomas 204
Fabricius, Werner 70, 84f.
Fagott 32, 41, 254, 256, 262f., 277f., 285, 285, 287, 292ff.
Fahrende Leute 340f., 352 [365, 381
Falso bordone 76, 205, 219, 235, 316, 319,
Fauvel s. Roman de Fauvel
Faux bourdon s. Falso bordone
Feige, Carl Heinrich 321

Feige, J. J. 321
Ferrag ut (Ferracuti), F. B. 232
Fétis, Francois Josephe 253
Ficker, Rudolf 431
Finazzi, Filippo 330, 332
Finck, Heinrich 54
Fleischer, Oskar 195
Flöte 31
Fontaine 232
Forster, Georg 342, 349f., 354f., 358, 361, 366ff., 370f., 380, 394f., 401, 405
Forwerck, Nicolaus 53
Franchois, Joh. 243
Franciscus de Florentia 229ff.
Franco v. Paris 165, 178
Frank, C. (Sprachforscher) 13
Frati, Ludovico 206f.
Freislich, Joh. Balthasar Christoph 298ff., 303, 305, 310ff., 315ff.
— Maximilian Dietrich 298, 310, 322
Frere, W. H. 422
Freut euch, freut euch in dieser Zeit 406
Friedlaender, Max 413
Fromm, Andreas 66, 92, 98, 100
Fürstenau, Moritz 436
Fuhrmann, Martin Heinrich 292
Fux, Johann Joseph 132, 136, 138, 180
Gagliarde 357f,, 386
Galpin, Francis 253
Garvens, Wilhelm 415
Garinus (Gayrinus) von Soissons 426
Gaspari, Gaetano 234
Gastoué, Amédée 201f., 246, 428
Gelobet sei der Herr ewiglich (Kantate, anonym) 76, 88
Gemeindegesang 361
Gerber, Ernst Ludwig 306, 311
Gerbert, Martin 167
Gerhard von **Cremona** 181
Gesellschaft der Freunde des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung 413
Gesellschaftslied 339, 341ff., 352f., 356, 392
Gherardello 227, 425
Giovanni da Cascia 179
Giraldus Cambrensis 223
Gleitsmann, Paul 70, 90
Gluck, Christoph Willibald v. 436ff.
Goldschmidt, Hugo 440, 443f., 451, 464
Goethe, Joh. Wolfgang v. 476
Graf von Rom (Lied) 372
Grain, Jean du 325
Graneti, J. 227, 427
Gratiosus de Padua 229, 422
Graun, Karl Heinrich 300ff., 323, 466
Greiter, Matthäus 54
Grenon 232
Grimm, Baron 464, 470
Grocheo, Johannes de 180
Gronau (Organist) 298
Gropper, Johannes (Theologe) 58
Grossin 233, 430
Großmann, W. 181
Gugler, H. 436
Gundisalvi, Domin. 181
Haas (Instrumentenbauer) 33
Haberl, Fr. Xaver 168
Händel, Georg Friedrich 299, 314, 319, 414, 446
Hainlein (Instrumentenmacher) 33
Halbig, Hermann 257, 269
Hammerschmidt, Andreas 66, 91, 92, 97
Hampe, Theodor 253
Handschriften (des 17. Jahrh.) 68ff. (des Mittelalters) 169ff. Verzeichnis 245
Harrer, Gottlob 300, 303
Hasse, Johann Adolf 300, 330, 332f.
Hassler, Hans Leo 391f.
Hautbois s. Schalmei
Haydn, Joseph (als Sinfoniker) 127, 301f., 444, 476
Hayne 245
Hebenstreit, Pantaleon 310
Hebigkeitsprinzip 367, 379ff., 385
Heerpauke 32, 41
Hegendorf 70, 86
Heile mich, Herr (Dialog, anonym) 76, 98
Heinrich von Freiburg 429
Heinrich Heßman von Straßburg 429
Heinse, Wilhelm 463f.
Henry le Jeune 286f.
Herr, der König freuet sich (Kantate, anonym) 76, 88
Herr, wie groß (Dialog, anonym) 78, 100
Herzlich tut mich verlangen (Kantate, anonym) 78, 98, 110
Heuß, Alfred 143
Heye, Joh. 70, 86
Hici-riki (japanisches Instrument) 288
Hie gute Mär (Kantate, anonym) 78, 90
Hieronymus von Mähren 181
Hildebrand, Joh. Heinr. 70, 86
Hildebrandslied 355, 381, 396, 398, 400
Hiller, Johann Adam 146
Hirschberg, Eugen 443, 470
Historisches Lied 342
Hochzeitsstücke 109f.
Höhn, W. 414
Hofelied 339f., 344, 353
Hoffmann, Hermann 303, 328
Hoffmann von Fallersleben 339
Hoketus 248
Holzbauer, Ignaz 143, 145f.
Homilius, August 300
Horn, Joh. Kaspar 70, 88
Horneffer, August 92
Horwitz, Karl 134, 143

Hotteterre, Jean père (Instrumentenmacher)
Hubertus de Salinis 237 [271
Hüt du dich s. Ich weiß mir ein Maidlein
Hughes, Dom Anselm 428
Hughes-Hughes, Augustus 428
Hunold 311, 316
Hurlebusch, Konrad Friedrich 414
Hymnen des 13.—15. Jahrh. 194, 202f., 205, 224, 235, 237, 239
— deutsche 359ff., 371, 392f., 395
Jacobus (Theoretiker) 180f.
Jacobus borbus de Padua 230
Jacobus de Bononia 229
Jacopo da Bologna 179
Jansen, A. 443
Janue, A. 238f.
Jazzband 385 [anonym) 78, 115
Ich bin schwarz, aber gar lieblich (Motette,
Ich danke dem Herrn (Solokantate, anonym)
Ich danke dir, lieber Herr 391f. [78, 108
Ich preise dich von Herzen (Arie. anonym)
Ich stund an einem Morgen 53 [78, 113
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (Kantate, anonym) 78, 88
Ich weiß mir ein Maidlein 380, 385
Ich will in aller Not (Arie, anonym) 78, 114
Ich will singen (Solokantate, anonym) 78, 115
Jeppessen, Knud 433
Jesu dulcis memoria (Geistl. Konzert, anonym) 78, 114 [78, 100
Ihr Hirten in Hürden (Kantate, anonym)
Imitation 226, 235, 309, 313
In Christi Wunden (Begräbnisgesang, ano-
In dulci jubilo 380, 385 [nym) 78, 111
Innsbruck, ich muß dich lassen 356, 366, 384
Instrumentalchöre s. Besetzungspraxis
Instrumentalwerke (aus der Erfurter Michaeliskirche) 115
Johann XXII., Papst 432f.
Johannes de Quadris 238
Johannes de Sarto 236
Johannes von Limburg 234
Johan van Gent (Tanzlied) 63
Jommelli, Nicolo 330, 438, 442, 455, 457
Josquin 172
Jostes, Franz 58
Isaac, Heinrich 54, 366
Istel, Edgar 470 [98, 110
Jüngling zu Nain (Kantate, anonym) 78,
Kadenz für Orgel 78 — in der Sinfonie 119ff. — im Liede 365ff. — melodische
Kamieński, Lucian 143 [368ff., 385
Kammerduett 87
Kanon (des 14. Jahrh.) 188ff., 194ff., 419f.
Kantaten (aus der Erfurter Michaeliskirche) 76ff, 88ff. — (von Míča) 118. — 302, 325
Kantor s. Cantor
Keilschrift 2, 10
Keiser, Reinhard 138, 316, 414
Ketrzyński, St. 431
Kiesewetter, Raphael Georg 253
Kilwardby, Robert 181
Kinkel, Gottfried 404f.
Kinkeldey, Otto 253
Kirchenlied 342f., 391f., 395, 397
Klug 360f., 367
Knops, G. 443
Knüpfer, Seb. 72, 88, 95
Koch, Anton Albrecht 299, 306ff., 317, 325
Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist s. Veni creator [78, 99
Kommt her zu mir alle (Dialog, anonym)
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn 357, 384 [130, 134, 140
Kontrast zweier Themen 117f., 121, 127,
Konzert, geistliches 74ff.
Kortholt 256, 263, 278, 280f., 291ff.
Kort-Instrument s. Kortholt
Kranzsingerweise 364, 381, 394
Kraus, Jos. 477ff.
Kretzschmar, Hermann 316f., 444
Krieger, Joh. Philipp 72, 91, 104, 414
Krummhorn 31, 255ff., 259ff., 264ff., 278ff.,
Kuhnau, Johann 322 [287
Kunstlied 395
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius 328
Kurth, Ernst 437f.
Kurzpfeif s. Kortholt
Laborde, J. B. Comte de 421, 427
Lach, Robert 368, 397, 440
Lafage 167
Lai 184, 419
Landino, Francesco 290, 365, 370, 422
Landshoff, Ludwig 444
Lantins, Arnoldus de 233f., 236
Lasso, Orlando di 277
Latilla, Gaetano 330f.
Lauda Sion (Arie, anonym) 78, 113
Laudate pueri (Motette, anonym) 78, 87
Laudi 179, 236
Laurencie, Lionel de La 451
Lebeuf, Abbé 421
Lecerf de la Vieville 466
Le Maistre, Mattheus 338
Leonel 238
Leonin 417
Lesueur, Jean-François 471
Letzte Rose 385
Lied, geistliches 111ff. — mehrstimmiges 364ff. — einstimmiges 351ff.
Liederbuch, Altdeutsches: s. Böhme — Berliner 345, 358, 370, 408ff. — Augsburger

345 — Lochamer 338, 341, 345, 356f., 365f., 403 — Münchner 345
Liliencron, Rochus von 58, 339f., 342, 347f., 358, 367, 370, 380, 387ff., 395, 402, 405, 444
Lindenschmied-Ton 357, 363
Liturgische Stücke 104ff.
Locher, Carl 288
Löbelin, Johanna Sophia 328
Löhner, Johann 414
Lombarda s. Rhythmus
Lorenzo 425
Lossius, Lucas 360
Loys 425
Ludwig, Friedrich 165ff., 176f., 179, 197, 201, 236, 244, 248, 362
Lully, Jean Bapt. 445, 454, 459f., 464, 469
Luscinius, Othmar 260 [417ff.
Machaut, Guillaume de 169f., 174f., 179, 186, 188ff., 194, 197ff., 206, 208f., 229, 275,
Madrigal 179, 226, 419 [417ff.
Magnificat 78, 104f., 235ff.
Mahillon, Victor 253, 295
Manieren, Mannheimer 143f.
Mannheimer, Sinfonie 127, 140, 145
Manser, Gallus 435
Marchettus von Padua 177f.
Mard, Rémond de St. 466
Marner, Heinrich 371
Marpurg, Wilhelm 466
Matteis, Nicola 138
Matteo von Perugia 231, 423f.
Mattheson, Johann 180, 292, 306, 330
Maukisch, Johann 299
Maximilianlied 372, 399f.
Meder, Valentin 298
Media vita (Sequenz) 363
Meißner, Bruno 2
Meistergesang 340ff., 352ff.
Meister, welches ist das fürnehmste Gebot
Menantes 311 [(Dialog, anonym) 78, 94
Mennicke, Karl 444
Mensuration (binäre, ternäre) 166
Menuett 142ff.
Merbach, Paul Alfred 329 [292, 294f.
Mersenne, Marin 253, 257, 264, 270f., 285,
Mersmann, Hans 444
Messe (von Büttner) 68, 104 — (anonym) 80, 104 — (von Thieme) 74, 104 — (von Buttstedt) 70, 104 — (von Krieger) 72, 104 — (des 13.—15. Jahrh.) 193ff., 199f., 202f., 206, 208f., 211f., 218, 220, 225f., 230, 232, 234ff., 241, 421ff.
Metastasio, Pietro 472, 479ff.
Meyer, Paul 195, 246
— Ralph 459, 461
— Wilhelm 429
Michael, Rogier 72, 110 [nist) 117ff.
Mića, Franz (Kapellmeister und Kompo-
Mies, Paul 440, 458
Mingotti, Angelo 329
— Pietro 329ff.
Minnesang 340
Missa s. Messe
Mit Lust tret' ich an diesen Tanz 376, 379
Mitten wir im Leben s. Media vita
Modi irregulares 165
Mohrheim, Friedrich Christian 300, 310
Monn, Georg Matthias 117, 131ff.
Monodie 179
Monteverdi, Claudio 91
Montfaucon, B. de 421
Morellet, St. 443
Moser, Hans Joachim 383, 387, 398ff., 414
Motette (13. Jahrh.) 166, (14. u. 15. Jahrh.) 173ff., 200ff., 206ff., 211f., 218, 220f., 223ff., 228, 230, 232, 234ff., 239f., 245ff., 417ff.
— (18. Jahrh.) 74ff.
— (Engelberger) 166 — (Konzertmotette großer Besetzung) 82ff. — (Solomotette) 87ff., 418 — (Doppelmotette) 417ff. — (Tripelmotette) 418
Motetus s. Motette
Mozart, Wolfgang Amadeus (als Sinfoniker) 127, 146, 423, 444, 471f., 476
Mozart-Gemeinde in Hannover 414f.
Müller, Joh. Nikolaus 72, 86
— Hermann 413
— Otto 413
Muoni, D. 423
Muris, Johannes de 180ff., 199
Murrin, Jacobus 427
Musette s. Sackpfeife
Musica speculativa (Traktat von Johannes de Muris) 182f.
Mysterienspiele 100
Neefe, Christian Gottlob 414
Nef, Karl 414. 444
Neuber, Ulrich 367
Neuber, Valentin 58
Neuschel (Instrumentenbauerfamilie) 23ff., 33ff., 40, 43f., 49, 51f., 267, 289
Nicolaus von Aversa 421
Niederländische Schule, erste 245
Nikolaus von Radom 430f.
Nohl, Ludwig 453
Notation, babylonische 16f.
Notenschrift, vormensurale 165
— mensurale 173f., 186
— moderne 171
Notre-Dame- (Schule) 165, 179
— (Handschrift) 161, 169ff., 175

Nu holt all an und weset fro 60
Nun gute Nacht (Arie, anonym) 80, 110
Nun lasset uns den Leib begraben (Begräbnisgesang,anonym) 80, 111
Oboe 256, 287
Odington, Walter 165
Offizium 209
O Jesu, du edle Gabe (Arie, anonym) 80, 112f.
Opieński, H. 430
Oratorium, oratorienartige Formen des 17. Jahrh. 91ff.
— oratorische Passion 297, 302ff., 310, 325
Orchester (der Renaissance) 41f., 46
— (bei Dufay) 47
Organum 173, 175, 420, 431ff.
Orlandini, Giuseppe Maria 331f.
Orlos s. Krummhorn
Osiander, Lucas 392
O Tannenbaum 357, 386
Othmayr, Caspar 358, 368f., 408f.
Ott, Hans 350, 352, 358, 371 [80, 112
O wie läßt du, Jesu, fließen ((Arie, anonym)
Pachelbel, Johann 72, 115
Paesiello, Giovanni 301
Palestrina, G. Pierluigi da 413, 433
Palma, Taddeus 146
Paradies, Pietro Domenico 332f.
Passionsmusik 100
Paulke, Karl 322ff., 328
Pedrell, Felipe 199, 253
Pentatonik 3, 5, 19, 21 [329ff.
Pergolesi, Giov. Battista 300ff., 307, 312,
Perinetus 421, 427
Perneth s. Perrinet
Perotin 417 434f.
Perrinet 204, 229, 427
Petrucci, Ottaviano dei 170
Petrus de cruce 173f., 180f., 248
Philidor-Danican (Musikerfamilie) 271, 273
Piens 19, 21
Pisan, Christine de 421
Platerpfeife 256ff., 263, 265, 280, 283
Poitou-Schalmei 256, 263, 282ff.
Poliński, A. 430f.
Polythematismus 118, 121, 124
Pommer (Blasinstrument) 31, 254, 256, 236,
Pook 414 [269, 274, 279f., 283, 290
Porsile, Giuseppe 132, 136, 138
Posaune 31, 41ff., 263
Pougin, Arthur 253 [293ff., 372, 405
Praetorius, Michael 40f., 106, 253f., 257, 261, 268ff., 275, 278ff., 284, 288ff.,
— Petrus 299
Preise Jerusalem (Motette, anonym) 80, 87
Prinz Eugen, der edle Ritter 384
Prunet 427
Psalm 78
Pucklitz, Joh. Daniel 303f., 325ff.
Quanz, Joh. Joachim 444
Questenberg, Johann Adam von 117, 139
Quinault, Philippe 459
Quodlibet 339, 342, 353, 400
Rackett 256, 263, 291, 293ff.
Raguenet, Abbé 466 [466
Rameau, Jean-Philippe 443, 445, 452, 454ff.,
Rauschning, Hermann 297ff., 302, 311, 315,
Rauschflöte (Orgelregister) 288 [325
Rauschpfeife 32, 256f., 261, 274, 282ff.
Rauschquinte s. Rauschflöte
Realpfeife 32
Reiner, Ambrosius 72, 87
Reißmann, August 437
Reprise 121ff., 139
Reuchlin, Johannes 412
Reuter, Christian (Passionsdichter) 316
Reuterlied 406, 407
Reutter, Georg (Sohn) 131 [397
Rezitativ 307f., 312, 314f., 318ff., 323, 326,
Rhaw, Georg 54f., 350
Rheineck, Christian 414 [18
Rhythmik (der babylonischen Silbenschrift
Rhythmus, modaler 165
— lombardischer 367, 385f., 397
Richter, Franz Xaver 143, 146
Riedel, Karl 134 [458, 463
Riemann, Hugo 177, 241, 316, 389, 443f.,
Rietsch, Heinrich 347, 379, 398, 403f.
Ringeltanz s. Singtanz
Rive, Abbé 421
Robert de Handlo 180
Römhildt, Joh. Theodor 303, 303, 318, 322ff.
Rolland, Romain 464
Rolle, Joh. Heinrich 300
Roman de Fauvel (Handschrift) 173, 176f., 180, 184f., 187, 193—(Notation) 220, 223f.
Rondeau (des 13.—15. Jahrh.) 184, 188ff., 199f., 206f.. 211, 216f., 233, 241, 418
Rosenmüller, Johann 66, 72f., 82ff., 88f., 92f., 97, 113, 414
Rosetti, Anton 301, 303
Rota 420
Rotulus 197
Rousseau, Jean-Jacques 443, 464, 470
Sachs, Curt 253ff., 257ff., 261ff., 265, 278f., 282, 288, 290f., 293, 295, 451
Sackpfeife 255f., 258, 280ff.
Salck, Michael 299
Salieri, Antonio 312
Salimbene 179
Sanctus 422
Sandberger, Adolf 413, 440, 442f., 444

Sarabande 80
Saran, F. 463, 467
Scalabrini, Paolo 329ff.
Scandellus, Antonius 311, 338
Scarlatti, Alessandro 133, 136, 139, 307
Schalmey 31, 41, 254ff., 258, 269, 274, [279ff.
Scheidemann, Heinrich 74
Schein, Joh. Hermann 270, 272
Schelle, Johann 74, 90, 99, **111**
Schering, Arnold 414
Schetelig, Julius (Instrumentenmacher) [292, 296
Schiedermair, Ludwig 472
Schlemm- und Sauflied 400
Schlosser, Julius 254
Schlußligatur 353ff., 371f.
Schmidt, Anton 442, 454, 465, 471
Schmeltzel, Wolfgang 356
Schneider, Max 66, 99, 466
Schnitzer (Instrumentenbauerfamilie) 23f., 26ff., 33, 36ff., 43
Schnitterhüpfl 349
Scholze, Johann Sigismund 414
Schreierpfeife 274, 278, 281, 288ff.
Schryari s. Schreierpfeife
Schubart, Christian Friedr. Dan. 439
Schubert, Franz 395
Schünemann, Georg 346, 445
Schürmann, Georg Kaspar 138
Schütz, Heinrich 66, 74, 87, 92, 97, 106ff., [114, 414
Schulmusikpflege (im 17. Jahrh.) 66
Schulz, Christian 74, 89
Schumann, Robert 440
Schwemmer, Heinrich 74, 86.
Sehet euch für (Dialog, anonym) 80, 98
Seiffert, Max 104, 414f.
Selig ist der Mann (Motette, anonym) 80, 87
Selig sind die Toten (Motette, anonym) 80, 111
Senfl, Ludwig 54, 349f., 352, 367, 405
Sequenz 119ff., 139f., 205, 362f.
Serenade (von Míča) 118
Servizio di Tavola (Sinfonie von Reutter) 131
Seufzer (Manier der Mannheimer Sinfoniker) 143f.
Sie gleicht wohl einem Rosenstock 407
Sievers, Eduard 463
Siewert (Kantor) 300
Sinfonie 118ff.
Singschule s. Meistergesang
Singspiel 127, 139, 146
Singtanz, geistlicher 363
Smend, Julius 414
So kommt nun (Arie, anonym) 80, 112
Solokantaten 111ff.
Solomotette 87ff.
Sonate (von Cazzati) 70, 115
— (anonym) 80, 115
Sordun 256, 262f., 281, 289, 291, 294f.
Speculum musice (Traktat des 14. Jahrh.) 180f.
Spielleute 340
Spielmannsgesang 341f., 352ff., 371, 403
Spitz, Charlotte 466
Sprechgesang, gregorianischer 353f., 397, 399
— epischer 353
Spruchgesang 352
Stadtpfeifer 42f.
Stainer, John 220, 240, 244, 246
Stamitz, Johann 143f., 146
Steffani, Agostino 414
Steffen Langenase (Tanzlied) 62
Stößel 274
Stoltzer, Thomas 53ff., 270, 272, 356, 405
Straeten, Edmund van der 254
Strutius, Thomas 297f., 302
Stumpf, Carl 1
Styneke Gante, wat segg gy nu 62
Suchet den Herrn (Motette, anonym) 80, 87
Suite (anonym) 76, 80, 115
Suite (von Pachelbel) 72, 115
Susay, Pierre de 204, 427
Synkope im Volksgesang 385
Tabulatur 345
tactus 346
Tag, Christian Gotthilf 303
Tailhandier 204, 427
Taktwechsel s. Wechseltakt
Tanz 389f.
Tanzlied 58ff., 364
Tapissier 204, 427f.
Tartini, Giuseppe 314, 474
Te Deum (von Schütz) 66, 106f.
Telemann, Georg Philipp 299, 301, 303, 308, 317ff., 324ff., 414, 466
Tempus 346f., 350
Terzago, P. M. 294
Theile, Johann 74, 90, 316
Thema (der Sonatenform) 120ff.
Thibaut, Abbé 430
Thieme, Clemens 74, 92, 104
Thoinan, E. 427
Thomas v. Aquino 435
Thurner-Horn 31
Tiersot, Julien 445
Todoroff 463
Tolzana s. Dolzaina
Tortaldi 293f.
Tournebout s. Krummhorn
Trombone 40
Traetta, Tom. 438, 442, 455
Traktus 221
Trichet, Pierre 271
Triller, Valentin 342, 345, 351, 353f., 366, 370f.
Tripla 346f., 350, 370

Triplum 178, 201, 230, 246ff.
Tristan 207
Trompete 31, 41f., 44
Tropus 221, 223f., 228, 237
Übergangsthema 119
Und da ich saß in meiner Zell' 380
Unsere Harfen ist eine Klage worden (Dialog, anonym) 80, 99
Uns ist ein Kind geboren (Motette) 80, 84
Valdrighi, Luigi Francesco 254
Vater unser im Himmelreich 362
Veni creator 360f.
Veni redemptor 360
Verzierung im Volksgesange 385
Vide, J. 233
Virdung, Sebastian 254, 257ff., 265f., 282, 288
Virelay 188ff., 200, 206f., 211, 216, 418
Vitry, Philipp von 180, 182ff., 192f., 198f.,
Vivaldi, Antonio 314 [206, 247ff.
Volker (Flötist) 415
Vrye van Münster, watt woltu drin 61
Vulpius, Melchior 310 [384, 407f.
Wach auf, wach auf, mit lauter Stimm'356,
Wackernagel, Philipp 53
Wagenseil, J. K. 117, 131f.
Wagger, Georg (Instrumentenbauer) 23f. 40
Wagner, Peter 389
— Richard 378, 389, 411
Wahrlich, ich sage (Dialog, anonym) 80, 99
Walther, Johann Gottfried 292
— Johann 407 [80, 90
Wandelt wie die Kinder (Kantate, anonym)
Wanning, Johann 297
Was erhebet sich die arme Erde (Motette, anonym) 80, 87
Weber, Georg 74, 111
Wechselrhythmik 341f., 344, 347, 354ff., 361, 371f., 382ff., 387f., 399
Wechseltakt 382ff., 397 [82, 110
Weg, ihr Körbe (weltl. Kantate, anonym)
Weh, mir Armen (Arie, anonym) 82, 113
Weinlich, Christian Ehregott 301
Wenck, Karl 432
Werlin 358f., 408f.
Werner-Keldorfer, Maria 414
Wie der Hirsch schreiet (Geistl. Konzert, anonym) 82, 114
Wiener Sinfonie 117, 130ff., 411
Wier, Jörg (Instrumentenbauer) 267, 273
Wie steht ihr alle hie (Abendreihen) 363, 381
Wilhelmus von Nassauen 383
Willay, Louis (Instrumentenmacher) 276
Willer 329f., 332
Winnenberg 406
Winterfeld, Carl von 360f., 390ff., 404f.
Wirf dein Anliegen (Kantate, anonym) 82, 90
— (Kantate von Theile) 74, 90
Wir sind Kinder der Heiligen (Motette, anonym) 82, 86
Wölflin, E. von 440
Wohlauf, ihr Landsknecht alle 359
Wohlauf, sorgvolle Herzen (Arie, anonym)
Wohl dem, der den Herrn fürchtet (Motette, anonym) 82, 86, 109 [82, 113
— (von Becker) 68, 86 [nym) 82, 99
Wo ist jemand, der da lebet (Dialog, ano-
Wolf, Johannes 167ff., 180, 197, 235, 237, 244, 246, 413, 430
Wolkenstein, Oswald von 420
Wooldridge, H. E. 169
Zacconi, Lodovico 254, 257, 261ff., 274, 278f., 281, 291, 294
Zacharias 424, 430
Zanninus de Peraga de Padua 230
Zeitschner s. Zeutschner
Zeltenpferd 429
Zeno, Apostolo 473
Zeutschner, Tobias 299
Ziani, Marc' Antonio 138
Zinken 31, 41f.
Zugeinrichtung (bei Blasinstrumenten) 40ff.
Zupfgeigenhansl 382f.
Zwingt die Saiten in Cythara (geistl. Konzert, anonym) 82, 109

Referenten der Neuerscheinungen

Abert, Hermann (Bottrigari) 147f. — (Bükken) 152ff.
Cahn-Speyer, Rudolf (Speyer) 335
Kühn, Walter (Rögely) 148
Lott, Walter (Spreckelsen) 156
Mersmann, Hans (Sachs) 149 — (Hinz) 151 — (Schering) 155
Morgenroth, Alfred (Zelter) 334 — (Singer) 334 — (Mies) 334f.
Reipschläger-Rostock (Offenbach) 148 — (Schmid) 149 — (Degen) 149f. — (Dahms) 150 —
Schumann, Erich (Goldschmidt) 151 — (Auerbach) 151 — (Peters) 155 —
Werner, Th. W. (Kühn) 152 — (Kroll) 155f.
Wolf, Joh. (Idelsohn) 148f. — (Hellinghaus) 151 — (Rolland) 335 — (Scherwatzky) 335f. — (Unger; Pfohl) 336 — (Der Bär; Hatzfeld; Vogler) 415 — (Kobald) 416 — (Gondolatsch) 416—(Bruger) 416, 497ff.— (Jöde) 498f. — (Reichenbach; Rein) 498 — (Adler) 495f. — (Josquin) 499 — (Müller) 499 — (Bosse; Moser) 500